André Grabar

iconoclasmul bizantin

Editura Meridiane

ANDRÉ GRABAR

L'Iconoclasme Byzantin (Le dossier Archéologique)
Deuxième édition revue et augmentée
Publié avec le concurs du Centre National des Lettres
(c) 1984, Flammarion, Paris

Toate drepturile
asupra prezentei ediţii în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

André Grabar

iconoclasmul bizantin

DOSARUL ARHEOLOGIC

Traducere, prefață și note de
DANIEL BARBU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI 1991

Pe copertă :

Deisis, detaliu
Hagia Sofia, Istanbul

ISBN 973-33-0099-3

PREFAȚĂ
la ediția românească

Dosarul arheologic al iconoclasmului bizantin întocmit de André Grabar [1] reprezintă, fără îndoială, unul din textele fundamentale prin temă și metodă, nu numai ale bizantinologiei contemporane, dar și, în general, ale istoriei culturii tradiționale a Răsăritului european.

Mai întîi pentru că, în urma unui uriaș efort de investigație — ce a avut în vedere nu numai monumentele arheologice, dar și toate scrierile de epocă menite să le lămurească semnificația —, autorul a reușit să ofere o imagine coerentă, nuanțată și convingătoare asupra unui secol bizantin considerat, indeobște, ca absent din orizontul creației artistice și chiar ostil oricărei elaborări figurative. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu o autentică „recuperare" pentru domeniul istoriei artelor a unei perioade (726—843) socotite, de opinia comună, dar și de numeroși specialiști, drept un episod dacă nu negativ atunci cel puțin controversat, drept o nefericită cezură în evoluția milenară a artei bizantine [2].

Știm acum, datorită cărții lui André Grabar [3], că departe de a fi o ruptură, un veac fără imagini, Iconoclasmul și-a creat propriile semne și simboluri sensibile în cadrul unui program unitar dirijat de curtea imperială din Constantinopol și slujit, atît cît putem să ne

dăm seama, de artişti competenţi. Iconoclasmul a dat naştere unei *arte profane*, continuatoare a tehnicilor şi tematicii elenistice, unei arte menite, pe de o parte să decoreze, în sensul propriu al termenului, edificiile de cult şi aulice, iar pe de alta să exprime coeziunea statului bizantin în jurul basileului.

Al doilea merit al cărţii rezidă chiar în metoda de cercetare cu ajutorul căreia André Grabar a restituit chipul unui secol de creaţie bizantină ale cărui monumente nu au lăsat decît urme fragmentare şi disparate. Monumentele şi decoraţiile iconoclaste nu s-au păstrat ; a rămas însă amintirea lor, transmisă de texte contemporane sau imediat posterioare. Dar aceste scrieri, şi ele puţine la număr, provin, aproape întotdeauna, din tabăra adversă, fiind, de aceea, parcimonioase în informaţii, mai degrabă aluzive şi, mai ales, deformate de o retorică pătimaşă. Practic, de pe chipul veacului iconoclast, timpul şi oamenii au şters orice trăsătură. Imaginea Iconoclasmului este, pentru noi, una reflectată, ce nu mai poate fi privită decît în oglindă. Este tocmai ceea ce a făcut André Grabar, supunînd unei confruntări minuţioase, reflexele literare şi polemice ale monumentelor iconoclaste şi urmele arheologice ale acestora.

Reconstituirea în oglindă a portretului artistic al unei epoci ce trebuia — în intenţia celor pe care i-a marginalizat şi persecutat, dar care, pînă la urmă, au înfrînt-o — să dispară cu totul din memoria oamenilor este principala realizare a cărţii. André Grabar a înfăptuit, cu această lucrare, o adevărată revoluţie metodologică în domeniul pe care-l slujeşte cu o neegalată competenţă de aproape şaptezeci de ani, a propus o reînnoire de structură a metodelor de cercetare în istoria artei Europei orientale.

Dificultăţile de ordin metodologic depăşite de autor au fost cu atît mai mari cu cît monumentele iconoclaste nu se lasă reconstituite

într-o singură oglindă, cea a textelor. Imaginea lor se recompune într-un șir de oglinzi, căci scrierile referitoare la operele iconoclaste și la ctitorii lor au inspirat, la rîndu-le, unele imagini polemice, create în mediile iconofile victorioase după 843.

A. Grabar a operat deci cu două tipuri de izvoare, ambele indirecte și „subiective" în ceea ce privește exactitatea informațiilor, cu *texte* și cu *imagini*. Cu texte și cu imagini care nu au fost produse de iconoclaști și care, în majoritate, sînt chiar mai tîrzii decît epoca iconoclastă.

Lecția care se degajă dintr-o astfel de coroborare a unor surse istorice de natură diferită — verbală și non-verbală — este de cea mai mare însemnătate. Documentul de tip nonverbal (imaginea, opera de artă) are o valoare egală cu cea a mărturiei scrise. Cu această concluzie autorul confirmă, printr-un demers științific aparent tradițional și care se refuză oricărei teoretizări, o achiziție care nu părea sigură decît din perspectiva istoriei mentalităților. În fond, necesități impuse de studiul unui domeniu care nu a transmis documente proprii, l-au determinat pe A. Grabar să abordeze, dacă nu involutar în orice caz neintenționat, tocmai acea problematică spre care se îndreaptă, adesea, istoria nouă : reconstituirea unui subiect care nu vorbește el însuși, ci despre care se vorbește. Profesorul Grabar și-a concentrat analiza asupra intervalului dintre obiectul cercetării și documentul care ni-l face accesibil, a descifrat însuși procesul de constituire a unui document, de „obiectivare" a unei experiențe umane. Cît de inocentă este însă această obiectivare sau, mai simplu spus, cît de fidelă este consemnarea, scrisă sau figurativă, a unui eveniment, a unei fapte, a unui monument dispărut ireversibil ? Iată întrebarea la care, pe tot parcursul cărții sale, a trebuit să răspundă autorul *Iconoclasmului bizantin*.

Istoria artelor este acel nivel al istoriei generale care își propune să identifice, să clasifice și să analizeze documentele non-verbale produse de o arie spațio-temporală. Această definiție este adevărată, mai cu seamă, pentru o civilizație asemeni celei bizantine, unde creația artistică nu formează un domeniu autonom și descriptibil. Opera de artă este legată în mod cauzal de text, iar acesta reflectă o anumită experiență sensibilă a oamenilor care trăiesc într-un orizont figurativ dat. Istoricul culturii bizantine nu poate staționa, de aceea, numai pe nivelul constituit de documentele artistice. El trebuie să călătorească neîncetat între registrul textelor și cel al imaginilor, căci, nu o dată, un document non-verbal poate fi clasificat mai lesne împreună cu o scriere decît alături de mărturii de aceeași natură cu el.

Dosarul arheologic al iconoclasmului bizantin este tocmai jurnalul unei astfel de călătorii. De-a lungul drumului parcurs de André Grabar, scrierile de epocă și imaginile își luminează reciproc semnificația, se implică sau se explică unele pe celelalte, sînt aspecte interdependente ale aceluiași proces de creație culturală.

De fapt, bizantinii înșiși considerau cuvîntul și imaginea ca pe două limbaje, egale în demnitate, chemate să exprime, deopotrivă, un mesaj unic. Pictura era privită ca un text fără cuvinte, ca un discurs mut („pictura mută care vorbește pe pereți" [4]), căci, pe urmele tradiției elenistice, se credea că „ceea ce cuvîntul prezintă auzului, imaginea, prin imitație, arată (demonstrează) fără cuvinte" [5]. Perfecta analogie și reversibilitate a celor două limbaje se datorează naturii lor sensibile, faptului că împărtășesc, în ultimă instanță, aceeași condiție: „deoarece sîntem legați de simțuri, nu putem ajunge la cele inteligibile decît prin mijlocirea simbolurilor sensibile: fie prin meditarea

cărții, fie prin reprezentarea iconografică... amîndouă explicîndu-se reciproc“ [6].

Tocmai împotriva acestei teorii se ridică gînditorii iconoclaști, străduindu-se să proclame primatul cuvîntului, al textului, asupra imaginii. Întrebîndu-se „ce poate să izbutească un pictor ignorant atunci cînd dă formă la ceea ce... poate fi exprimat numai prin cuvinte“ ? [7], ei își arată îndoiala în ceea ce privește echivalența celor două limbaje, deschizînd controversa asupra rostului și funcției operei de artă în societatea bizantină.

Arta bizantină nu este o creație „de autor“. Operele de artă nu au o geneză și o istorie care să ne fie accesibile : nu s-au păstrat contractele încheiate între meșteri și ctitori, nu cunoaștem prețul unei icoane și nici cum erau răsplătiți zugravii pentru executarea unui decor mural, abia dacă ni s-a transmis numele cîte unui artist, nu știm care putea fi opinia unui pictor despre propria sa activitate și cum își aprecia el însuși lucrările. Ca și cum monumentele bizantine s-ar fi născut spontan și de la sine dintr-o tradiție uniformizată și aproape invariabilă timp de veacuri. Un model considerat supranatural a prezidat cu autoritate întreaga producție artistică a Bizanțului : cel al „achiropiitelor“, al imaginilor nefăcute de mînă omenească. Fiecare icoană, fiecare chip al unui personaj sacru sau sfînt avea ambiția de a stabili o legătură nemijlocită cu prototipul său, de a fi o emanație directă și autentică a acestuia, după exemplul — studiat de André Grabar [8] — al „achiropiitelor“ apărute dintr-o dată și ca prin miracol, în secolul al VI-lea, în zonele orientale ale imperiului basileilor. Trăsătura esențială a acestor imagini este aceea că ele nu sînt rezultatul unui meșteșug, încununarea unui act de creație artistică, finalizarea unei activități umane. Prin urmare, în concepția bizantină, artistul nu poate avea o existență de drept căci opera sa, unanim venerată, nu-i aparține. Societatea bizantină, deși

are nevoie de artiști, pregetă să le acorde acestora locul cuvenit în raport cu importanța activității lor, căci ar însemna să-și submineze însăși concepția despre imagine și locul acesteia în epoca noii alianțe [9].

Imaginea are deci, în principiu, o existență autonomă și oarecum inspirată. Condiția ei materială, aceea de obiect plăsmuit de un tehnician, tinde să fie ocultată printr-o tăcere absolută a surselor în privința procesului de creație artistică în Bizanț. Pictorul este vrednic de a fi menționat de texte numai atunci cînd, asemeni lui Lazăr — cel căruia i se atribuie mozaicul absidal al Sfintei Sofia și restaurarea imaginii de pe Chalke [10] — el este, în același timp, și un „mărturisitor". În toate celelalte cazuri [11], artistul nu este decît un instrument, condamnat la anonimat, al harului.

Această atitudine față de imagine și de creatorul ei este specifică mai ales istoriei bizantine de după Iconoclasm. Mai mult, se poate afirma că ea este tocmai una dintre consecințele majore, pentru domeniul istoriei artelor, ale disputei iconoclaste.

O asemenea mentalitate nu reflectă însă împrejurările de ordin istoric în care au apărut imaginile creștine. Dimpotrivă, ea tinde să conteste însăși istoricitatea icoanei, să o privească ca pe o revelație, ca pe un fenomen inclus *ab originis* în practica noii religii.

În *Iconoclasmul bizantin*, ca și în alte lucrări ale sale [12], André Grabar a pus în lumină, cu argumente temeinice și convingătoare, originea istorică a imaginilor creștine, a analizat în detaliu procesul de constituire, pe baza experienței artistice a Antichității tîrzii, a unei iconografii specifice.

Se cuvine însă a fi evidențiat aici încă un aspect, care se pare că a scăpat atenției sale, și care poate completa în mod fericit dosarul arheologic al iconoclasmului.

Dacă venerarea imaginilor creștine a urmat și adaptat cultul antic datorat portretelor im-

periale [13], nu este mai puțin adevărat că primele icoane nu au fost altceva decît *portrete* elenistice, apărute mai întîi în mediul păgîn. Atunci cînd relatează că a „auzit povestindu-se că imaginile apostolilor Petru și Pavel, ca și cea a lui Christos însuși, s-au păstrat pictate în culori", Eusebie al Cezareei atribuie aceste tablouri nu comunităților creștine, ci cercurilor păgîne cărora „le stătea în obicei să lase în urma lor semne de recunoștință față de cei care-i îndatoraseră" [14]. Potrivit Sfîntului Augustin (*De haeresis*, 7) [15], în vremea papei Anicet (150—162) putea fi văzută, în ambianță carpocrațiană, o galerie de portrete, aparținînd Marcellinei, care-i reunea pe Pitagora, Homer și apostolul Pavel. Cum, în *De trinitate* (VIII, V, 8) [16], doctorul african declară, în mod aparent paradoxal, că nu cunoaște nici un portret al lui Pavel, sîntem îndreptățiți să credem că el socotea icoanele gnostice drept simple opere de imaginație, nedepinzînd de prototipuri autentice. Că așa au stat într-adevăr lucrurile ne-o dovedește faptul că iconografia paulină a Evului Mediu — atît bizantin, cît și occidental — se bazează pe descrierea înfățișării apostolului cuprinsă în *Acta Pauli*, III [17], text apocrif compus în Orient în secolul al II-lea (simultan deci cu constituirea galeriei de portrete a Marcellinei), și că modelul acestei descrieri — care a fixat „canonul" medieval al reprezentărilor pauline — nu este altul decît iconografia elenistică a lui Plotin [18].

Primele portrete ale unor personaje creștine nu au fost, în consecință, obiecte de cult, ci imagini cu caracter *memorial*, dacă nu chiar, în mediile gnostice, enciclopedic. Ca și în Antichitatea greco-romană, rostul fundamental al imaginii a fost mai întîi acela de a păstra vie în memoria oamenilor amintirea celui portretizat. Știm astfel că, după dispariția unui personaj universal respectat și admirat, cum a fost, de pildă, Meletie al Antiohiei, „mulți au imprimat acea imagine a Sfîn-

tului Meletie pe sigiliul inelelor, pe cupe, pe vase, pe pereții odăilor, pe veșminte“ [19]. Dar, încă dintru început, funcția anamnetică a imaginii este dublată de afirmarea valorii sale educative : pictura este, spun gînditorii bizantini [20], un fel de scriere mai rudimentară, foarte potrivită, din acest motiv, pentru oamenii simpli și neînvățați.

După cum arată André Grabar, controversa iconoclastă a prilejuit o reformulare radicală și cuprinzătoare a temeiurilor teoretice ale existenței imaginilor în cadrul societății bizantine. Această dezbatere nu a acordat însă, pentru motivele pe care le-am sugerat mai sus, locul cuvenit artistului, nu s-a preocupat de felul în care este creată opera de artă. Teoreticienii iconofili nu au analizat-o nici un moment ca pe un produs autonom, cu valoare intrinsecă, datorat unui artist, adică unei persoane cu o pregătire de specialitate și confruntată permanent cu un număr dat de dificultăți tehnice, proprii meșteșugului artistic. Cu o sigură excepție poate, cea a patriarhului Nichifor, care recunoaște că decorul unei biserici, pe lîngă evocarea prototipurilor inteligibile, are și un rost estetic, fiind făcut și pentru „podoabă și frumusețe“ [21].

Nu cred însă că, așa cum afirmă André Grabar [22], aceasta este singura declarație emisă în epoca iconoclastă, atît în Orient, cît și în Occident, în favoarea *frumuseții* operei de artă, deci a autonomiei ei sensibile.

Trebuie adus aici în discuție un alt document, mult mai explicit, născut și el ca urmare a disputelor iconoclaste. Este vorba despre *Libri Carolini*, text alcătuit în 791 la curtea lui Carol cel Mare de un grup de cărturari franci în frunte cu Alcuin și Theodulf din Orléans. Pentru a ilustra rațiunile în virtutea cărora resping poziția iconoclastă, autorii recurg la următoarea parabolă [23] :

Unui om i se prezintă două imagini, ambele înfățișînd o mamă ținîndu-și copilul la

piept. Cele două tablouri nu poartă nici o inscripție, nici cea mai sumară indicație în privința subiectului și, de aceea, omul rămîne nedumerit și vrea să le arunce pe amîndouă, neștiind ce să facă cu ele. I se spune atunci că una din imagini o reprezintă pe Maria cu Iisus și că ar da dovadă de necuviință distrugînd-o. Privește din nou imaginile pentru a descoperi care din ele o înfățișează pe Maria. Nu ajunge însă la nici o concluzie, pentru că cele două tablouri se aseamănă pînă la identitate. Se adresează atunci pictorului și află, în sfîrșit, care este icoana Mariei, dar și că celălalt tablou o reprezintă pe Venus ținîndu-l în brațe pe Aeneas. Cu acest *exemplum*, autorii documentului vor să demonstreze cît de zadarnică este venerarea icoanei Mariei și cît de inutilă este, în același timp, distrugerea imaginii Venerei, căci, la urma urmelor, pentru un artist este totuna dacă o pictează pe Fecioara cu Pruncul, pe Venus cu Aeneas, pe Alcmene cu Hercule, pe Rebecca cu Iacob, pe Elisabeta cu Ioan sau, pur și simplu, o mamă oarecare cu copilul ei. Din această pricină, atunci cînd judecăm o imagine, trebuie să ne preocupe un singur lucru : dacă este sau nu bine pictată. Căci imaginea nu este un *mysterium*, ci se întemeiază exclusiv pe două calități proprii artistului : *magisterium* (învățătura acestuia, pregătirea sa profesională) și *ingenium* (talentul, calitățile înnăscute ale pictorului). Pictura este, spun cărturarii franci, o *ars mundana*, o îndeletnicire pur lumească, căci *ingenium* poate avea oricine, și atunci cînd are talent, îl poate cultiva și preda altora. In funcție de înzestrare și de efortul depus, pictorul va realiza opere frumoase sau mai puțin reușite. Or, această creație artistică care depinde de *ingenium* — de un factor personal și de o valoare seculară deci — nu poate sta în nici un fel de relație legitimă cu un scop sacru. În cel mai bun caz, operele de artă pot fi folosite într-un context sacral ca orna-

ment și podoabă sau, mai degrabă, ca un mijloc de rememorare a faptelor *(res gestae)* din istoria mîntuirii.

Pasajul citat are valoarea unui „manifest" al artei europene. Prin succesivele „renașteri" timpurii, carolingiană și ottoniană, prin romanic și gotic, prin *maniera moderna* și, mai cu seamă, prin marea Renaștere a Antichității din secolul al XV-lea [24], artistul va cîștiga treptat un rol din ce în ce mai însemnat în conștiința publică. Cărturarii lui Carol cel Mare au intuit exact : aceiași pictori vor lucra cu un egal *ingenium* atît pentru Biserică, și atîta timp cît ea va fi, prin forța lucrurilor, principalul beneficiar al artei, cît și, atunci cînd li se va cere, pentru curțile princiare, pentru comune, aristocrație sau burghezi și, mai ales, vor crea opere pe gustul, din ce în ce mai puțin creștin, al acestor noi comanditari. Nu a pictat oare Botticelli cu același *magisterium* atît *Madona dei Bardi* (Muzeul din Berlin), cît și *Nașterea Venerei* (Galeria Uffizi) ? Nu sînt ambele tablouri la fel de admirabile ? Merită unul din ele să fie venerat, iar celălalt respins ?

Se poate spune că, din această perspectivă, epoca iconoclastă, prin *Libri Carolini*, a eliberat arta europeană de complexe, recunoscînd, dintru început, că ea este o problemă care-i privește în primul rînd pe artiști, că nici un alt criteriu, în afara talentului și a măiestriei, într-un cuvînt a *frumuseții* care este rezultatul lor, nu poate fi invocat în aprecierea unei opere de artă.

La capătul acestor cîteva reflecții pe marginea dosarului arheologic al iconoclasmului bizantin, se poate pune întrebarea, întru totul firească, dacă Iconoclasmul nu a avut unele urmări și în spațiul românesc.

Nici în Scythia Minor și nici pe teritoriul fostei Dacii traiane, cercetările arheologice nu aŭ sesizat vreo modificare în sens iconoclast a aspectului culturii materiale din secolele al VIII-lea și al IX-lea, de altfel destul de puțin

cunoscută. După cum nu pot fi evaluate, din lipsă de documente, nici consecințele trecerii Illyricului oriental — de care depindeau atît Romaniile balcanice, cît și, foarte probabil, românii nord-dunăreni — de sub ascultarea Romei sub obediența patriarhiei ecumenice. Oricum, eventualele repercusiuni ale acestei operații de geografie ecleziastică înfăptuită silnic, în 732 [25] sau 756 [26], de către basileii eretici din Bizanț, au fost curînd estompate de crearea, sub autoritatea Constantinopolului posticonoclast, a bisericii slavo-bulgare, eveniment care a mediat integrarea spațiului românesc în aria de cultură bizantino-slavă.

28 decembrie 1988

DANIEL BARBU

NOTE

1. André Grabar s-a născut la Kiev în 1890. Studiază arta bizantină în patria sa natală cu Nikodim Pavlović Kondakov, apoi la Paris cu Gabriel Millet și Paul Perdrizet. Profesor de istoria generală a artelor și de artă rusă la Universitatea din Strasbourg (1928—1938), îi urmează lui G. Millet la École Pratique des Hautes Études (1938—1966). În 1946 se înființează pentru el la cea mai înaltă instituție universitară franceză, Collège de France, catedra de artă și arheologie a Bizanțului, pe care o ocupă pînă la pensionarea sa survenită în 1966. În 1955 devine membru titular al Institutului Franței, fiind ales la Académie des Inscriptions et Belles Lettres.

2. Bibliografia perioadei iconoclaste este bogată și accesibilă, ceea ce face inutilă prezența, în această prefață, a unei expuneri, fie și sumare, a evenimentelor istorice și disputelor teoretice la care se referă cartea lui André Grabar. Iată principalele lucrări în care cititorul poate afla toate deslușirile: K. SCHWARZLOSE, *Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und um ihre Freiheit*, Gotha 1890; L. BRÉHIER, *La querelle des images des VIIIe—IXe siècles*, Paris 1904; J. PARGOIRE, *L'Eglise byzantine de 527 à 847*, Paris 1923, pp. 253—376; N. IORGA, *Les origines de l'iconoclasme*, în „Académie Roumaine. Bulletin de la Séction historique", XI, 1924, pp. 143—155 (și extras); G. OSTROGORSKY, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, Breslau 1929; IDEM, *Les débuts de la Querelle des Images*, în *Mélanges Charles Diehl*, I, Paris 1930, pp. 235—255; E. J. MARTIN, *A History of the Iconoclastic Controversy*, Londra 1930; G. OSTROGORSKY, *Geschichte des byzantinischen Staates*, München 1940, pp. 100—146 (și edițiile mai noi în italiană, franceză și engleză); E.v. IVANKA, *Bilderstreit*, Graz 1957; *Bilderstreit und Arabersturm in Byzanz*, hrsg.v. L. BREYER, Graz-Wien-Köln 1957; P. J. ALEXANDER, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople. Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire*, Oxford 1958; H. G. GEISCHER, *Der byzantinische Bilderstreit*, Gütersloh 1968; *Iconoclasm, Papers given at the Nineth Spring Symposium of Byzantine Studies*, University of Birmingham, March 1975, ed. by A. BRUYER and J. HERRIN, Birmingham 1977. Firește, deși nu sînt prezentate sistematic, într-o secțiune aparte, reperele esențiale ale disputei iconoclaste, atît sub raport cronologic cît și teoretic, pot fi găsite chiar în cartea lui André Grabar.

3. Am realizat prezenta traducere românească după cea de-a doua ediție a lucrării (Flammarion, 1984, *Idées et Recherches*, collection dirigée par Yves Bonnefoy, 398 p.). Numeroasele documente reproduse de autor în limba lor originală, greacă și latină, fără a fi însoțite de o versiune franceză, au fost date numai în traducere românească, fiind culese întotdeauna în caractere cursive. Am eliminat doar cîteva astfel de texte, dintre cele mai scurte, care erau imediat parafrazate sau chiar tălmăcite indirect de André Grabar. Am păstrat în original, dar transliterate, numai acele expresii sau cuvinte grecești al căror înțeles este discutat și lămurit de autor. O parte a textelor grecești a fost tradusă de colegul Tudor Teoteoi; această contribuție binevoitoare și competentă a dr. Teoteoi este consemnată,

ca atare, în note. Seria de ilustrații este cea a ediției din 1984.

4. GRIGORIE AL NYSSEI : *P.G.*, 46, 737.

5. VASILIE DIN CEZAREEA : *P.G.*, 81, 509a.

6. Conciliul din 787 : Mansi, XIII, 482.

7. C.H.v. HEFELE, H. LECLERQ, *Histoire des Conciles*, III, Paris 1910, p. 697.

8. *L'Iconoclasme byzantine*, p. 55 *sq.*

9. Cf. Mt. XXVI, 28 (și paralelele) : sensul termenului *diathéke*, tradus inexact în Vulgata prin *testamentum*, se apropie de cel al aramaicului *bèrith*, care înseamnă : pact, alianță, dispoziție, ordin, CARLO CECCHELLI, *Il cristianesimo antico*. Milano 1947, p. 68.

10. Biografia lui reconstituită de CYRIL MANGO *Documentary Evidence of the Apse Mosaics of St. Sophia*, în „Byzantinische Zeitschrift", 47, 1954, pp. 395—402.

11. Face excepție numai tradiția ecleziastică rusă care, încă de timpuriu, a acordat un loc însemnat în literatura sa hagiografică „sfinților iconografi", ce-și datorează includerea în *Minee* tocmai activității lor artistice.

12. Mai ales în *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton 1968 și *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979.

13. Cf. P. VACZY, *Culte impérial et adoration chrétienne des images*, în „Studi Bisantini e Neoellenici" VII, 1953, p. 487. Analogia dintre venerarea icoanelor lui Christos și cinstirea datorată portretului împăratului este folosită chiar la Sinodul ecumenic din 787 : Mansi, XIII, 273.

14. *Hist. Eccl.* VII, 18 (capitol scris înainte de 312) : *P.G.*, 20, 680bd.

15. *P.L.*, 42, 27.

16. *P.L.*, 42, 959.

17. Ed. Lipsius, 237.

18. H. P. L'ORANGE, *Plotinus-Paul*, în „Byzantion" 25—27, 1955—1957, p. 473 *sq.*

19. IOAN CHRISOSTOMUL, *Hom. ecc. in Melet.* : *P.G.*, 50, 516.

20. NICHIFOR, *Antirrheticus* III : *P.G.*, 100, 380c—381a

21. *Antirrheticus* III : *P.G.*, 109, 464.

22. ANDRÉ GRABAR, *Iconoclasmul bizantin*, p. 334.

23. Pasajul citat și comentat, într-un sens diferit de cel propus aici, de BAZON BROCK, *Der byzantinische Bilderstreit*, în *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, hrsg.v. Martin Warnke, Frankfurt am Main 1988, pp. 37—38.

24. Cf. ERWIN PANOFSKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1966.

25. Pentru această datare şi pentru desfăşurarea evenimentelor: C.J.v. HEFELE, H. LECLERQ, *op. cit.*, p. 679; S. VAILHÉ, *L'annexion de l'Illyricum au patriarcat oecuménique*, în „Échos d'Orient" XIV, 1911, pp. 29—36; IDEM, *La question de l'Illyricum*, în DTC III-2, 1923, col. 1307 *sq.*; FR. DVORNIK, *Les légendes de Constantin et de Méthode vues de Byzance*, Praga 1933, pp. 249—283; IDEM, *La lutte entre Byzance et Rome à propos de l'Illlyricum au IXe siècle*, în *Mélanges Charles Diehl*, I, Paris 1930, pp. 61—80; V. LAURENT, *L'érection de la métropole d'Athènes et le statut ecclésiastique de l'Illyricum au VIIIe siècle*, în „Etudes Byzantines" I, 1943, pp. 59—72.

26. Această dată este susţinută de VENANCE GRUMEL, *L'annexion de l'Illyricum oriental*, în „Recherches de Sciences Religieuses (Mélanges Lebreton)" 39—40, 1951—1952, pp. 191—200 (lucrare care nu mi-a fost accesibilă) şi *Cause et date de l'annexion de l'Illyricum oriental, de la Sicile et de la Calabre au patriarcat byzantin*, în „Studi Bizantini et Neoellenici" VII, 1953, p. 376.

În memoria soției mele,
precum și copiilor
și nepoților mei

PREFAȚĂ

În Bizanț, oamenii au murit pentru imagini. Timp de mai bine de o sută de ani, împărații i-au persecutat, uneori pînă la moarte, pe cei care țineau să-l reprezinte pe Christos și pe sfinți și să venereze aceste reprezentări. După „Cei patru încoronați", sculptori din vremea lui Dioclețian, care au fost martirizați pentru a fi refuzat să-i reprezinte pe falșii zei, alți artiști creștini au fost torturați, de data aceasta pentru a fi refuzat să înceteze de a-l reprezenta pe Christos. Cei care s-au războit cu imaginile și cu apărătorii acestora au fost împărați de talent — mari căpitani care au oprit Islamul la porțile Europei, legislatori chibzuiți ca Leon al III-lea sau Constantin al V-lea, mecenați luminați, asemeni lui Theofil. Oricare ar fi fost rațiunile care i-au transformat în iconoclaști pe acești oameni politici remarcabili, se poate lesne bănui că ele au cîntărit greu. Importanța mizei puse în joc o dată cu această luptă din jurul imaginilor reiese o dată mai mult atunci cînd ne gîndim și la marile figuri ale partidului advers: Ioan Damaschinul, Theodor Studitul, patriarhii Tarasie și Nichifor și, în epoca lichidării iconoclasmului, patriarhul Fotios. Întreaga lor activitate, ca și opera lor scrisă, este în măsură să dea seama despre neliniștea pe care iconoclasmul a stîr-

nit-o în rîndul acestor purtători de cuvînt ai conștiinței bizantine. Prin efortul gîndirii lor originale, doctrina creștină a ieșit îmbogățită din criza iconoclastă, manifestînd în același timp, pentru ultima oară, unitatea cu adevărat ecumenică, sau catolică, a Bisericii.

Oricît de surprinzător ar putea să pară, problema de a ști dacă este necesar sau nu să fie făcute imagini cu subiect religios a apăsat mai mult de un secol asupra întregii vieți bizantine, a afectat țările învecinate cu Imperiul și a avut numeroase repercusiuni într-o multitudine de domenii ale istoriei și civilizației țărilor mediteraneene. Înțelegem astăzi cu anevoie faptul că imaginile au putut da naștere unei mișcări de o asemenea amploare, și tocmai această dificultate explică opiniile eronate și deosebit de fluctuante pe care erudiții veacului trecut le-au putut emite despre iconoclasmul bizantin.

După ce ne-am dat seama de gravitatea crizei iconoclaste bizantine, nu mai există decît o singură cale de a evita aceste greutăți — aceea de a preciza cunoștințele noastre despre imagini și despre felul în care erau ele privite în epoca Disputei iconoclaste.

Ce știm, de fapt, despre imaginile acelei vremi? Care este ideea pe care bizantinii și-o făceau despre imagini? Cu ajutorul monumentelor și textelor, arheologii au sarcina de a răspunde sau cel puțin de a pune în termeni pe cît se poate mai corecți aceste întrebări fundamentale și prealabile oricărei descrieri istorice a Disputei. Este tocmai ceea ce am vrea să facem în prezenta lucrare care-și propune să constituie un „dosar arheologic" al iconoclasmului bizantin, adică să reunească o documentare asupra imaginilor religioase din această epocă și asupra condițiilor în care ele erau: practicate sau, dimpotrivă, repudiate și persecutate. Desigur, dosarul nostru nu are pretenția de a fi complet; dar am încercat să-l facem cît se poate de util, prin multiplicarea

categoriilor de obiecte și de scrieri susceptibile de a ne informa asupra imaginilor *din epocă și asupra modului în care acestea erau atunci privite și realizate.*

Oricît de fragmentare ar fi sursele noastre de informare, dosarul ar trebui, în principiu, să-și atingă scopul urmărit, dat fiind recursul constant al bizantinilor la formule tipologice: o dată stabiliți termenii acestei tipologii (care se aplică atît expresiei verbale, cît și celei iconografice), fragmentele păstrate pînă azi ale unor opere dispărute devin suficiente atît pentru a reconstitui imaginea de ansamblu și seriile care nu mai există, cît și pentru a recunoaște uzanțele care explică atitudinile individuale, atît ale apărătorilor, cît și ale distrugătorilor icoanelor. Nu există nici un dubiu (și am vrea s-o spunem de pe acum, înainte chiar de a recurge la exemple), că iconodulii și iconoclaștii — împărați, prelați sau călugări — înainte, în timpul și la terminarea Disputei au acționat conformîndu-se unor uzanțe stabilite sau cel puțin plecînd de la uzanțe determinate, atît în ceea ce privește categoriile de imagini pe care le adoptau sau respingeau, cît și în privința funcției acordate fiecăreia dintre acestea. Disputa s-a desfășurat astfel pe de-a întregul în cadrul unor demersuri convenite și nu — după cum s-ar putea crede — exclusiv pe baza inițiativelor individuale. Practica imaginilor, ca și opoziția pe care ea a întîlnit-o — și care a mers pînă la distrugerea icoanelor — s-au supus, și una și cealaltă, influenței activităților tradiționale, conținutul acestor uzanțe putînd fi astăzi stabilit în numeroase cazuri și, prin el, ponderea reală a activităților care constau în a executa, a oferi sau, dimpotrivă, în a elimina și a distruge imaginile.

Dosarul nostru este însoțit de comentarii asupra monumentelor și textelor care le privesc. Pentru a despărți mai bine dosarul de cercetarea propriu-zisă, le-am deosebit atît din

punct de vedere tipografic, cît și prin amplasarea lor în cadrul fiecărui capitol: documentele și notele sînt grupate la sfîrșitul capitolului, urmînd după studiu, și sînt imprimate cu caractere mai mici. În ceea ce privește ilustrațiile, acestea sînt reunite la sfîrșitul volumului și desemnate printr-o singură serie de numere de ordine.

Documentele apar în ordinea lor cronologică aproximativă și sînt divizate în trei serii distincte: perioada care precede și pregătește criza iconoclastă; perioada Disputei; perioada care urmează crizei. Dar, în interiorul fiecăreia dintre aceste trei părți principale, monumentele nu se înșiruie neapărat după datele lor respective; nu numai pentru că aceste date nu pot fi stabilite mereu cu o suficientă precizie, dar și pentru că această cronologie este departe de a se prezenta întotdeauna ca un factor determinant. Acest lucru este la fel de adevărat și pentru limitele cronologice extreme care încadrează monumentele discutate: am început, în general, cu opere din a doua jumătate a secolului al VI-lea și ne-am oprit în jurul anului 900, fără a încerca să fim mai sistematici, în această privință, decît cei care au adus pe lume aceste opere.

Datorăm multă recunoștință prietenilor care ne-au ajutat cu sfaturile lor și care-și vor găsi numele citate în textul acestei lucrări. Alți confrați ne-au procurat fotografii originale și ne-au autorizat să le reproducem, originea acestor documente fiind indicată sub figurile noastre. Țin să adresez aici mulțumirile mele tuturor celor care au contribuit la îmbogățirea albumului meu. Cel mai mare număr de fotografii provine de la Dumbarton Oaks, și ne este cu atît mai agreabil să mulțumim acestei instituții de înalte studii bizantine cu cît întreținem strînse legături cu ea de mai bine de zece ani. Îi datorăm mai ales lunga serie de fotografii ale monedelor din colecțiile sale. Alte fotografii, la fel de prețioase, au fost execu-

tate pentru noi, după monede bizantine și musulmane, de Cabinet des Médailles, unde am fost întotdeauna primiți cu multă simpatie. Recunoștința noastră se îndreaptă încă și spre conservatorii altor colecții publice care ne-au furnizat fotografii: Departamentul de manuscrise al Bibliotecii Naționale din Paris, Biblioteca Vaticană și Biblioteca Laurențiană, Muzeul Arheologic din Berlin, American Numismatical Society din New York, Muzeul din Istanbul, Muzeul Borély din Marsilia. Am profitat cu deosebire de colecția fotografică, fondată de Gabriel Millet, de la École des Hautes Études, mai ales în privința miniaturilor bizantine.

Ne este agreabil să mulțumim domnișoarei S. Der Nersessian care a acceptat să citească această lucrare în manuscris și reverendului părinte C. Mondésert care a binevoit să ne ajute la parcurgerea corecturilor. Această carte va profita considerabil de experiența lor.

Ca toate lucrările noastre precedente, și aceasta își datorează indicele marelui devotament al soției mele.

Ne bucurăm în mod deosebit să tipărim acest volum sub patronajul Fundației G. Schlumberger de la Collège de France, care a tipărit deja în colecțiile sale cele două volume ale cercetării noastre despre Martyrium.

CUVÎNT ÎNAINTE
La a doua ediție

Prima ediție a acestei lucrări, acum epuizată, a fost publicată în 1957 de Fundația Gustave Schlumberger de la Collège de France. Cu autorizația Colegiului, trec aici la o a doua ediție care va apărea la Editura Flammarion. Cititorii vor regăsi același text, dar revăzut și corectat, amplificat chiar prin cîteva adiționi, iar cîteodată, dimpotrivă, prescurtat în urma suprimării unor pasaje mărunte, care nu mi se mai par utile pentru studiul „mărturiilor arheologice" asupra iconoclasmului bizantin, care rămîne obiectul direct al cărții mele. Ilustrația este adaptată acestor ușoare modificări ale textului.

Mi se pare util să precizez chiar de pe acum că, printre pasajele suprimate, două sînt ceva mai importante. Unul privește istoria monedei sub Iustinian al II-lea — studiu care nu atinge decît pe departe problema imaginilor religioase bizantine. Celălalt avea o și mai slabă legătură cu subiectul : mă gîndesc la observațiile pe care le făceam asupra semnificației prezenței, pe anumite opere bizantine, a două portrete cu aspect diferit ale lui Christos.

Dacă am suprimat aceste două paragrafe din lucrare, am mărit-o în schimb propunînd, ca prim capitol, un eseu asupra destinului

imaginilor creștine în epoca începuturilor și, mai ales, înainte de perioada tratată în primul capitol din 1957. Chiar în timp ce pregăteam prima ediție, hotărîsem ca expunerea asupra soartei icoanelor în timpul crizei iconoclaste să fie precedată de un studiu al destinului acestora în epoca anterioară, aceea a debuturilor iconoclaste ale împăraților din Constantinopol. Dar nu mă gîndisem decît la perioada care merge de la Iustinian I la Iustinian al II-lea. Or, de atunci, mi-am dat seama că pentru a înțelege mai bine declanșarea războiului împotriva icoanelor sub Leon al III-lea (725) ar fi trebuit să privesc și mai înapoi în timp. În vederea acestui sondaj în adîncime, am adăugat textului celei de-a doua ediții un capitol care tratează perioada care merge de la începuturi — în domeniul imaginilor — pînă la epoca lui Iustinian. S-ar putea defini această epocă ca una în care imaginile, cultivate de unii și respinse de alții, se răspîndiseră în rîndul comunităților creștine, dar fără să pătrundă în arta oficială a împăraților și a Curții. Noul meu prim capitol se oprește acolo unde împărații își însușesc la rîndul lor imaginile, al doilea capitol fiind consacrat soartei icoanelor începînd cu acest moment și mergînd pînă la domnia lui Iustinian al II-lea; el cuprinde deci întreaga perioadă în care împărații au fost cîștigați pentru cultul icoanelor și și-au pus domniile și Imperiul sub protecția acestora.

În textul acestei a doua ediții am ținut, firește, seama de lucrările apărute după 1957 și care au fost de natură să-mi modifice observațiile și concluziile. Nu este vorba deci despre întreaga bibliografie relativă la iconoclasmul bizantin, ci numai despre studiile care-și au locul într-o carte consacrată „dosarului arheologic" al istoriei iconoclasmului. Simt nevoia, de aceea, să insist aici asupra temei fundamentale a lucrării mele (care este, de altfel, citată ca subtitlu al cărții), pen-

tru că mulți cititori ai primei ediții nu par să o fi înțeles în mod suficient de clar și nu au tras concluziile corespunzătoare. Acesta a fost și cazul autorilor anumitor recenzii, lucru explicabil prin tradiția, de mult impusă, de a nu privi istoria iconoclasmului bizantin decît pe baza mărturiilor scrise.

Printre aceste recenzii nu voi menționa decît una, deosebit de elogioasă, anume aceea a lui Georges Ostrogorski („Byzantinoslavica" XXI) considerat atunci, și astăzi încă, drept cunoscătorul cel mai avizat și istoricul cel mai perspicace al Disputei iconoclaste. Aprobarea, afirmată cu multă convingere de Ostrogorski, a cărții mele — care era o operă de pionierat în ceea ce privește metoda, documentarea și tipul de probleme abordate — mi-a dat ideea acestei a doua ediții. N-aș fi întreprins-o dacă n-aș fi fost încurajat de încuviințarea cu care prima ediție a fost întîmpinată de acest savant, pe cît de erudit, pe atît de dotat cu o intuiție specifică istoricului de mare probitate.

În ceea ce privește criticile exprimate în recenziile la prima ediție, toate au fost înregistrate în textul de față, dar tratate într-un mod diferențiat. Greșelile care se strecuraseră în textul meu din 1957 au fost corectate, sau pasajele care le conțineau de-a dreptul suprimate. Într-un singur caz mi-am menținut textul neschimbat, după ce am explicat mai întîi de ce refuzam critica care-l incrimina. Am menținut, de asemenea, în două cazuri, analize pe care un critic le taxa fie de „hazardate și gratuite", fie ca „prea facile", dar a căror valoare științifică îi scăpa pur și simplu din lipsa experienței în domeniul cercetărilor arheologice și, mai ales, în cel al investigațiilor care operează simultan cu monumente și mărturii scrise, cu opere creștine și păgîne, adică cu izvoare care, deși sînt străine unele față de altele în multe privințe, pot aparține aceleiași înlănțuiri de manifestări diverse ale unui singur demers intelectual sau religios. Acest gen

de observaţii asupra criticilor exprimate în 1957 este tipărit în josul paginilor corespunzătoare.

Datorez vii mulţumiri d-lui Manoussacas, membru al Academiei din Atena, pentru sprijinul adus în interpretarea anumitor texte vechi relative la imagini. Îi sînt recunoscător d-lui Garidis, cercetător la C.N.R.S., care şi-a dat ostenceala să parcurgă corecturile cărţii. Domnişoara Claire Lagarde, de la Editura Flammarion, a contribuit masiv la pregătirea acestei a doua ediţii a lucrării noastre : experienţa şi devotamentul său i-au permis să asigure o prezentare cît mai fericită a reeditării augmentate a unei cărţi ştiinţifice ilustrate.

Numeroasele noastre imagini de monede bizantine reproduc în cea mai mare parte piese din colecţia de la Dumbarton Oaks, instituţie căreia îi sînt recunoscător pentru autorizaţia de a introduce în lucrare aceste imagini. Aş fi putut folosi exemplare ale aceloraşi monede aparţinînd Bibliotecii Naţionale din Paris, dar în epoca tipăririi primei ediţii a acestei cărţi, frumosul catalog al Doamnei C. Morrison * nu apăruse încă.

---

* *Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque Nationale*, I—II, Paris 1970 (N. tr.).

Partea întîi

ÎNAINTE DE ICONOCLAŞTI

I

DE LA ORIGINI LA IUSTINIAN I

Eseul meu închinat perioadei celei mai vechi va rămîne imperfect pentru multe motive, dintre care unele sînt scuzabile, căci el se sprijină pe un număr foarte limitat de mărturii scrise, uneori contradictorii, şi pe un număr încă şi mai redus de probe materiale. Dar autorul a fost întotdeauna atras de problemele ridicate de istoria începuturilor practicii şi cultului icoanelor (Grabar, *L'icône de la Sainte Face de Laon,* Praga 1930 ; *L'Empereur dans l'art byzantin,* 1936 ; *Martyrium* II, 1946 ; *Christian Iconography. A study of its origins,* Princeton 1968 ; *Les voies de la création en iconographie chrétienne,* 1979) şi revine mereu cu plăcere la acest subiect, deşi cunoaşte riscurile pe care le va întîmpina în dorinţa sa de a nu depăşi graniţa datelor precise.

Numeroşi alţi istorici s-au aplecat asupra aceloraşi probleme, iar mulţi dintre aceştia, printre cei mai eruditi — precum Dobschütz, Schwarzlose, H. Koch, Ellinger —, au dat la lumină, cu mai mult sau mai puţin timp în urmă, lucrări care au trasat căile ce sînt de urmat. Foarte recent, un contemporan, prietenul meu E. Kitzinger, a contribuit substanţial în acest domeniu, mai ales în privinţa începuturilor artei icoanelor. În sfîrşit, noi înşine am abordat aceste probleme simultan cu el,

dar independent în ceea ce privește esențialul, ghidați în mod necesar de aceleași izvoare, interpretîndu-le cîteodată în același sens, alteori în mod diferit. Dar timpul s-a așezat pe cea mai mare parte a acestor publicații și, revenind acum la subiectul originilor cultului icoanelor, reținem o parte din afirmațiile de altădată și modificăm altele, pentru a propune concluziile și observațiile care urmează.

S-ar părea că, asemeni evreilor, creștinii au refuzat imaginile cu subiect religios în primele două secole ale erei noastre. Dar această afirmație, care nu se bazează decît pe absența unor imagini creștine cunoscute ca datînd din veacurile I și al II-lea, va putea fi într-o zi părăsită, cu ocazia unor descoperiri arheologice neașteptate. De altfel, în ceea ce privește textele, dispunem de o *Viață* apocrifă grecească a apostolului Ioan, pe care filologii o atribuie secolului al II-lea, și în care este vorba despre un portret al acestui apostol păstrat la unul dintre discipolii săi. Aflăm din acest text că proprietarul portretului îl trata cu o oarecare veneratie : așezat pe o masă specială, era flancat de două lumînări aprinse — formă de veneratie care ne face să ne gîndim la cultul portretului împăratului domnitor, începînd cu epoca păgînă. Ilustrațiile care însoțeau tratatul intitulat *Notitia dignitatum imperii romani* arată o masă-altar și cele două lumînări în fața portretului împăratului *(il. 70)*. Apocrifa adaugă, citînd cuvintele proprietarului creștin al portretului Sfîntului Ioan, că acesta este departe de orice formă de idolatrie, dar că — purtîndu-se după obiceiurile timpului — el își cinstește învățătorul, pe apostolul Ioan, prin intermediul portretului acestuia. Se cuvenea ca portretul să fie onorat nu pentru că acesta era purtător al prezenței spirituale a lui Ioan, ci pentru că îngăduia invocarea apostolului.

Cultul împăraților avea și alte mijloace de a-și manifesta influența. Ne gîndim mai ales

la veneraţia care era datorată nu numai portretelor suveranului şi împărătesei, foarte răspîndite pretutindeni în statul roman, dar şi oricărui lucru care avea vreo legătură cu persoana şi anturajul lor : palat *sacru*, însemne *sacre* ale puterii, scrieri *sacre* care emanau de la împărat. Tocmai acest model — care prezenta avantajul de a nu fi legat de idolatrie — a putut fi urmat de creştini, începînd cu vremea lui Constantin, fără a risca să fie lovit de interdicţie.

Dar cultul relicvelor este cel care şi-a adus contribuţia la formarea cultului imaginilor creştine mobile, adică a icoanelor propriu-zise. Într-adevăr relicvele, ca şi vasele liturgice sau cartea Evangheliei, fiind clasate printre obiectele sacre, atunci şi cutiile de toate formele care închideau relicvele iau loc la rîndul lor printre aceste lucruri sfinţite : contactul imediat preconiza oarecum acest transfer al devoţiunii. Or, începînd cu secolul al V-lea, cel mai tîrziu, adică o dată cu primul avînt al cultului relicvelor, aceste cutii-relicvar erau împodobite cu imagini religioase. Cine nu-şi aminteşte, pentru acest al V-lea veac, relicvarele din argint de la Milano şi Tesalonic sau, pentru secolul următor, grupul important al „fiolelor" de la Ierusalim, a căror suprafaţă exterioară era acoperită de imagini cu subiect creştin ? Toate aceste imagini erau sfinţite printr-o extindere a calităţii sacre a relicvelor pe care le conţineau.

În acelaşi mod, imaginile de pe obiectele mobile paleocreştine au ajuns să intre în categoria obiectelor sacre şi să fie cinstite, pentru acest motiv, ca atare. De asemenea, în gîndirea creştinilor din Antichitate, simplul contact al prototipurilor anumitor obiecte istoriate cu personaje sfinte sau divine era în măsură să confere acestora un caracter sacru şi să le transforme, prin urmare, în obiecte de cult. (cf. *Martyrium* II). Mă gîndesc la tradiţia conform căreia prima imagine a Maicii Domnului

a fost pictată de Sfîntul Luca, artist inspirat de harul divin. O origine de același tip a fost atribuită marilor și venerabilelor icoane ale Fecioarei, pe care două împărătese le-au trimis de la Ierusalim la Constantinopol, unde nu au încetat niciodată să fie înconjurate cu o veneraţie specială. Faptul că aceste icoane treceau drept taumaturge este tocmai consecinţa credinţei în originea lor divină. Să ne amintim, de asemenea, de cazul unei imagini de la Ierusalim a lui Christos, a cărei execuţie era atribuită însești Fecioarei Maria. Toate aceste legende depun mărturie despre înalta valoare spirituală pe care, o dată cu sfîrșitul Antichităţii, creștinii o atribuiau anumitor imagini, valoare în măsură să le sporească prestigiul. În sfîrșit, un demers de același tip, dar posterior (secolul al VI-lea), a dus la apariţia bruscă a portretelor „achiropiite" ale lui Christos (V. capitolul II); de această dată, Christos însuși a fost declarat autor al acestor imagini pe pînză care, în mod foarte curios, vor apărea aproape simultan în diferite localităţi ale Europei. Mai mult decît orice altceva, aceste imagini „nefăcute de mîna omului" intră în categoria sacrului și contribuie la expansiunea cultului imaginilor, avînd în vedere și faptul că aceste „achiropiite", chiar din momentul apariţiei lor, își vor găsi ca adoratori deosebit de fervenţi chiar pe împăraţii din Constantinopol.

Nu vrem să afirmăm prin aceasta, așa cum s-a făcut uneori, că cinstirea icoanelor în Bizanţ a cunoscut, în a doua jumătate a secolului al VI-lea, un succes nemaiîntîlnit pînă atunci. Apariţia „achiropiitelor" în această epocă și utilizarea politică pe care le-au dat-o împăraţii s-ar putea explica la fel de bine atît prin succesul general al icoanelor în imperiu, cît și prin voinţa împăraţilor de a profita de acest cult și de a-și impune controlul asupra lui. La drept vorbind, sfîrșitul secolului al VI-lea și cel de-al VII-lea veac nu ne pun la

dispoziție mai multe texte referitoare la icoane decît a făcut-o perioada precedentă. Ruptura, în istoria cinstirii icoanelor în Bizanț, se întrevede, mai degrabă, între epoca în care cultul imaginilor, de intensitate inegală și dirijat de clerul local și de populație, era o problemă de pură pietate — timp în care creștinii rămîn divizați în ceea ce privește practica imaginii religioase — și perioada care începe o dată cu secolul al VI-lea, atunci cînd guvernul din Constantinopol a inclus acest cult în repertoriul său oficial și l-a pus în slujba sa.

Pînă atunci, ca și la păgînii de la sfîrșitul Antichității, prietenii și dușmanii icoanelor trăiau alături, fără a se înfrunta, cele două atitudini fiind în mod tradițional acceptabile. Dar totul s-a schimbat atunci cînd puterea imperială din Constantinopol a decis să se implice în acest dezacord și a făcut din problema icoanei și a cultului ei o afacere de stat. Abia atunci, și împotriva unei lungi tradiții de toleranță în această privință, s-a ajuns la confruntări și la Disputa asupra imaginilor bizantine din secolul al VIII-lea.

Dacă datarea *Vieții* apocrife a Sfîntului Ioan este exactă, mărturia ei rămîne izolată, cel puțin în acest stadiu al cercetărilor. Oricum, începînd cu veacul al III-lea, imaginile creștine se înmulțesc în mod manifest : picturile de pe pereții micului baptisteriu din Dura, în Mesopotamia romană, numeroasele fresce de pe bolțile și pereții catacombelor, la Roma, Neapole și în alte locuri, sarcofagele decorate cu reliefuri figurative și o sumedenie de alte picturi murale cu subiecte creștine din biserici, baptisterii și mauzolee, la Roma, Neapole, Ravenna, Tesalonic și pretutindeni. Ne-am putea mira văzînd, între secolele al III-lea și al VI-lea, un număr atît de mare de imagini comandate în mod sigur de creștini și realizate, după toate aparențele, de artiști tot creștini — opere puse în fața ochilor tuturor și încredințate unor artiști de talent. Dar n-ar trebui să

pierdem din vedere nici prezența, mai degrabă surprinzătoare, a unui mic număr de texte din veacul al IV-lea care resping cu vehemență și indignare recursul creștinilor la imagini, texte cărora nu li se pot opune cuvinte cu o aceeași forță de convingere care să facă apel la iconografia creștină. S-ar părea că teza iconofililor nu avea nevoie de avocați în slujba cauzei imaginilor. Societatea romană era prea favorabilă prezenței unui repertoriu de imagini care să însoțească expresia verbală a unei doctrine religioase, oricare ar fi fost aceasta ; creștinii s-au lăsat în voia acestei atitudini, fără să avanseze vreo teorie care să justifice imaginile, nici măcar pentru a o opune acelor voci care vedeau în orice imagine pericolul reîntoarcerii la idolatrie.

Printre vocile adversarilor creștini ai imaginilor, toate deseori pomenite, mă voi mulțumi să citez doar cîteva : cele ale părinților Sinodului de la Elvira, din Spania (către 300), scrisoarea lui Eusebie către Constantina, sora împăratului Constantin, declarațiile lui Epifanie din Salamina, în Cipru, opiniile lui Minacius Felix. Toți acești autori s-au declarat hotărît împotriva imaginilor religioase creștine, părinții sinodali de la Elvira interzicînd chiar păstrarea acestora în biserici. Dar nu dispun de nici un text care să fi fost favorabil acestor reprezentări, și pe care să-l pot opune vocilor mai sus amintite. Mai mult, s-ar putea aduce în discuție cuvintele Sfîntului Augustin care notează simplu că are cunoștință despre existența unor creștini *sepulcrorum et picturarum adoratores* *. Avem sentimentul că, în mediul augustinian, problema practicii sau refuzului imaginilor își pierduse din acuitate, iar acest text este cu atît mai demn de remarcat — în privința pătrunderii imaginilor în practica creștină — cu cît Augustin folosește cuvîntul *adoratores* care pare să implice, dincolo de pre-

* Vezi textul și traducerea la Documente (N. tr.).

zența relicvelor și a imaginilor de origine divină, existența unor alte categorii de imagini constituind obiectul unui cult. Iar acest cult era, probabil, admis fără ca o autoritate ecleziastică (sinod sau episcopi) să-l fi îngăduit vreodată : cultul relicvelor și al anumitor picturi de origine irațională este astfel întemeiat încetul cu încetul, extinzîndu-se la toate categoriile de obiecte cuprinse în noțiunea de *sacrum* și care se cereau a fi „adorate". Absența textelor care să fundamenteze acest cult face ca toate concluziile referitoare la geneza acestei venerații să fie hazardate.

Ne putem închipui mai lesne cum au stat lucrurile dacă admitem că, în această epocă timpurie, au existat, printre creștini, atît iconoduli, cît și iconofobi. Dar această prezență simultană a două maniere de a vedea și de a acționa în domeniul imaginilor nu a dat naștere atunci unei înfruntări mai generale, care să fi fost provocată, fie de Biserică în ansamblul ei, sau de o parte importantă a acesteia, fie de statul roman convertit la creștinism.

Practic, se prelungește aici toleranța de secole cunoscută de păginism, aniconică pentru unii, proiconică pentru alții. Atitudinea față de imagini rămînea o problemă de conștiință a fiecărui individ sau a fiecărei comunități creștine în parte, fapt ce presupune, în mod evident, că această chestiune nu părea esențială în ochii înaltului cler. Nici un sinod ecumenic nu a înscris-o pe ordinea sa de zi și nu o găsim decît în programul unui singur conciliu regional, cel ținut la Elvira în Spania, ale cărui decizii nu par să se fi bucurat ulterior de o prea mare notorietate. Oricît de numeroase ar fi imaginile creștine cunoscute ca datînd din ultimele două secole ale perioadei tratate în acest capitol, sîntem totuși îndreptățiți să afirmăm că, la nivelul ideilor directoare ale Bisericii, problema imaginilor religioase nu ocupă un loc foarte important. Conducerea imperiului convertit urma, probabil, atitudinea

Bisericii, fără să intervină, înainte de Iustinian, în discuțiile purtate în jurul imaginilor.

De la un lăcaș la altul, ctitorit prin grija acestui suveran, vedem fie cicluri întregi de imagini pictate, fie numai cruci. Oricum, înainte de Iustinian, împărații nu-și manifestau prin opere opțiunea între cele două soluții posibile; toleranța în această privință continuă să domnească de-a lungul acestei perioade, și pînă la mijlocul secolului al VI-lea, pentru a face loc apoi unei ere în care, succesiv, va predomina o atitudine în defavoarea celeilalte.

În primele secole după Christos, adică aproximativ în aceeași epocă în care erau redactate scrierile și operele artistice ale primilor creștini, atitudinea față de imagini își împrumutase toleranța de la purtătorii de cuvînt ai ultimului păgînism greco-roman. Profitînd de cercetările aprofundate și bine documentate ale lui Charly Clerc *, este ușor să-i citățm în aceeași înșiruire pe autorii păgîni din secolul al II-lea după Christos care s-au pronunțat împotriva sau în favoarea imaginilor divine ale vremii lor. Citim, de exemplu, în Plutarh (*Vita Numi*, 8) că Numa ar fi interzis poporului să creadă că zeii ar primi argintul în care artiștii timpului le imprimaseră efigia. Cinicii sînt în general ostili statuilor de zei, divinitatea neputînd fi asemuită cu nici o ființă materială (Clerc, p. 98). Stoicul Zenon (la Clement din Alexandria, *Strom.*, V, 12, 76) (Clerc, p. 101 n. 3, text grec) spunea că imaginile zeilor sînt operele unor oameni nedemni, ceea ce era un mod de a refuza existența vreunui raport între aceste statui și divinități. Aristide nu vedea nici un motiv pentru a adora obiecte create de oameni (Clerc, p. 193).

Însă alți gînditori păgîni din aceeași epocă acceptau fără rezerve statuile zeilor ca pe niște

* *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIe siècle après J.C.*, Paris 1915 (N. tr.).

imagini veridice ale acestora. În al său *Discurs olimpic*, Dion Chrisostomul declară că statuile zeilor au valoarea unor efigii ale acestor zei (Clerc, p. 98) și că ele sînt pătrunse de o esență spirituală. „Noi căutăm — spune el — să facem vizibil ceea ce este netrupesc și nevăzut prin mijloacele vizibilului și ale comparației. Noi punem în lucrare prezența simbolului. Arta atinge îndeaproape adevărata natură a lui Dumnezeu" (text grec, Clerc, p. 207 n. 1) (*Disc. Olymp.*, 59). După cum se poate vedea, noțiunea de frumos este mai elaborată la apărătorii statuilor divine (Dion Chrisostomul, p. 216). „Frumusețea plastică este cea care afirmă că exprimă divinul, ea este deci necesară" (Fotios, secolul al IX-lea, *Despre Ortodoxie*, cap. VIII).

În consecință, există o mare asemănare între reflexele verbale ale problemei imaginilor religioase în această epocă timpurie, între creștini și păgîni, în sînul societății romane căreia îi aparțineau cu toții. Coexistă, în ambele medii, un curent favorabil și unul defavorabil imaginilor ; toleranță deplină în a le admira și chiar a le adora în cel dintîi, spirit critic în cel de-al doilea. O singură nuanță ni se pare tipică : la creștini, pentru care recursul la imagini se produsese treptat, prin forța unei tradiții favorabile figurării preluată din societatea în care trăiau, scrierile cele mai vehemente și mai numeroase sînt cele care apără teza biblică care respinge orice imagine. Tocmai în apărarea acesteia se ridică cele mai elocvente și, poate, cele mai numeroase voci păgîne, atunci cînd, sub Imperiul roman, tradiția idolului își pierde din prestigiu. În ambele cazuri biruie în cele din urmă tocmai apelurile care se opun atitudinii majoritare a coreligionarilor : imaginile la creștini, părăsirea idolului la păgîni. Dar, așa cum se va vedea mai departe, în argumentația iconofililor bizantini din Evul Mediu se regăsesc unele din

argumentele apărătorilor imaginilor religioase păgîne.

În ceea ce privește toleranța din mediile creștine, la începutul erei noastre, toleranță care avea să dispară în Evul Mediu, observațiile reunite în acest prim capitol ne invită să ne gîndim că ea nu face decît să prelungească o atitudine tradițională în societatea romană, căreia îi erau familiare discuțiile și dezacordurile între membrii unei anumite religii. Astfel, pentru a nu da decît un exemplu, nu a fost niciodată vorba de un refuz general al credincioșilor unei religii străine de a accepta cultul oficial al Imperiului, cum a fost cazul atîtor martiri creștini care nu au primit să aducă jertfe împăratului sau zeilor din Olimp.

În sfîrșit, să ne amintim că am observat, încă de la începuturile artei creștine, existența a două categorii de credincioși, care adoptaseră o atitudine opusă în problema imaginilor fără a ajunge însă la o confruntare. Aceasta nu se va naște decît atunci cînd puterea imperială, mult timp indiferentă față de această dispută, se va decide să intervină și să uzeze de forța sa pentru a proteja, sau dimpotrivă, pentru a distruge imaginile creștine. De aceea, începînd cu capitolul al doilea nu vom avea de-a face decît cu perioada în care imaginea creștină va trăi sub înalta protecție a monarhilor creștini din Constantinopol și a Bisericii care acționa în înțelegere cu ei.

Documente

1. *Un portret al apostolului Ioan din vremurile evanghelice*

Acest portret, a cărui existență nu este sigură, este semnalat de apocrifa grecească a *Vieții Sfîntului Ioan*. Portretul ar fi fost confecționat chiar în vremea apostolului, la comanda unui discipol al său. Acesta, numit Lykomêdes, îl păstra la el acasă, așezat pe o masă specială, înconjurat de flori și de două lumînări, ceea ce presupune un anumit cult al acestui portret, cult care, departe de a putea fi calificat drept idolatrie, ar fi fost conform obiceiurilor epocii, exprimînd veneratia pe care un discipol o datorează maestrului său.

După ce am rezumat astfel povestirea, destul de lungă, a apocrifei, voi reproduce mai jos un lung extras din originalul grecesc care mi se pare a fi deosebit de interesant:

„Iar pictorul, încredințîndu-și cuiva uneltele și culorile necesare (meșteșugului său), i-a spus lui Lykomêdês: «Arată-mi-l pe acesta și fii fără grijă (în continuare)». Iar Lykomêdês l-a arătat pe Ioan pictorului, ducîndu-l și închizîndu-l într-o casă de unde putea fi privit apostolul lui Christos. Căci Lykomêdês era împreună cu fericitul, delectîndu-se întru credința și cunoașterea Dumnezeului nostru, și se bucura încă și mai mult la gîndul că-l va avea pe Ioan într-un portret (en eikoni).

În prima zi, pictorul l-a schițat. Iar în ziua următoare l-a așternut cu culori și astfel i-a dat portretul lui Lykomêdês care era plin de bucurie. Luînd el portretul și agățîndu-l în camera sa de culcare, i-a pus împrejur o cunună (de flori). (Curînd) după aceea l-a văzut pe Ioan care i-a zis: «Fiul meu drag, ce faci tu mergînd singur din baie în camera ta de culcare? Oare nu sînt eu cu tine și cu ceilalți frați? Sau te ascunzi de noi?» Zicînd acestea și glumind cu el, a intrat în camera lui de culcare; aici vede un portret de bătrîn, înconjurat de o cunună, iar în fața lui așezate sfeșnice pe socluri. Și ridicînd glasul la el, a zis: «Lykomêdês, ce este cu acest portret? Ajunge oare cel înfățișat în el la zeii tăi? Căci eu te văd ducînd un mod de viață încă păgînesc». Însă Lykomêdês i-a răspuns: «Dumnezeul meu este numai acela care mi-a ridicat din morți pe mine și pe soția mea. Iar dacă, după acel Dumnezeu, este folositor să-i numim zei pe binefăcătorii noștri, atunci (trebuie să-ți mărturisesc că) tu ești, părinte, cel înfățișat de mine în acest por-

*tret pe care-l încunun*ez, *îl iubesc şi îl ador, deoarece tu ai devenit pentru mine călăuza cea bună*-" *.

2. *Sinodul de la Elvira (Spania). Către 300.*

Canonul 36 : *Am socotit că în biserici nu trebuie să se afle picturi, iar ceea ce este venerat şi adorat să nu fie pictat pe pereţi.* Dict. s.v. Elvire, col. 2691.

3. *Statuia lui Christos şi a hemoroissei de la Paneas (Palestina).*

În secolul al IV-lea, ea era atribuită vremii lui Iisus. După Eusebie (*Hist. Eccl.* VII, XXVIII : Migne, *P.G.*, XX, 680), femeia stătea în genunchi în faţa unei figuri masculine despre care *ei spun că statuia era un portret al lui Iisus.* Autorul continuă : „nu este deloc nelalocul lui că acelea dintre neamuri cărora, în vremurile vechi, Mîntuitorul le-a fost binefăcător, au făcut asemenea lucruri (vrea să spună : sculpturi sau statui), de vreme ce am aflat că înfăţişarea apostolilor săi, Petru şi Pavel, şi a lui Christos însuşi, s-au păstrat în unele portrete". Pare-se că cei vechi erau obişnuiţi să aducă un fel de onoare *(timan)* tuturor acelora pe care-i considerau drept eliberatorii lor. Autorul nostru ar vrea să atribuie neamurilor, adică păgînilor, confecţionarea grupului sculptat. Dar, dacă vindecătorul hemoroissei este cu adevărat Christos, atunci această operă n-a putut avea ca autor sau iniţiator decît un creştin, un creştin de cultură clasică.

AUTORI CREŞTINI

4. EUSEBIE, *Scrisoare către Constantina*

Adresată Constantinei, sora împăratului Constantin (Migne *P.G.*, 20, col. 1545), această scrisoare este un răspuns la cererea ei de a i se procura un portret al lui Christos. Eusebie se opune cu tărie unei asemenea cereri, insistînd asupra inutilităţii de a-l înfăţişa pe Iisus aşa cum era el în viaţa sa pămîntească şi, în acelaşi timp, asupra imposibilităţii de a reproduce trăsăturile sale divine, aşa cum sînt ele în cer. De altfel : „Ai văzut tu un asemenea lucru (portret al lui Christos) în vreo biserică sau ai auzit măcar vorbindu-se de ceva asemănător ? Ca şi cum n-ar şti toată lumea că lucrurile de acest fel sînt ţinute departe de biserici în toată lumea şi că ele sînt interzise creştinilor ?"

---

* Trad. T. Teoteoi.

5. EPIFANIE

Panarium haer, 27, 6, 10 (ed. Leipzig 1935). *Dacă imaginile păginilor vor fi acceptate (de către creştini), atunci nici obiceiurile păgîne nu vor putea fi stăvilite.*

Autorul vrea să spună că, prin acceptarea imaginilor, se poate aluneca spre păgînism.

6. HYPATIOS DIN EFES

Ed. E. Diekamp, *Analecta patristica* (=*Orientalia Christiana Analecta* 117), Roma, 1938, p. 117 *sq.* — P. Alexander, în „Harvard Theological Review", 1952, p. 117 *sq.* Începutul secolului al VI-lea.

Admitem să fie adorate imaginile trasate pe lemn şi pe piatră (dar nu şi imaginile sculptate).

7. CLEMENT DIN ALEXANDRIA

Stromate VI, 16, 377. *„După cum cel care jură bunurile altuia săvîrşeşte o mare nedreptate şi primeşte pe bună dreptate pedeapsa meritată, tot aşa şi cel care uzurpă puterea dumnezeiască asupra lucrurilor prin arta sculpturii sau a picturii, şi spune că el este creator al fiinţelor (animalelor) şi plantelor..."*

8. SFÎNTUL AUGUSTIN

De moribus ecclesiae catholicae 1, 34 (Migne, *P.L.* 32, col. 1342).

Autorul declară că are cunoştinţă despre existenţa unor creştini *„adoratori ai mormintelor şi picturilor"*.

9. SFÎNTUL GRIGORIE AL NYSSEI

Encomium pentru Sfîntul Theodor (Migne, *P.G.*, 46, col. 740).

Un pasaj din acest *Encomium* ne lasă să întrevedem prezenţa şi chiar cultul unor imagini ale Sfîntului Theodor, dat fiind că acest gen de cult era menit imaginilor imperiale. Datorăm această observaţie pertinentă d-lui Kitzinger (*l.c.*, p. 116): prin imagine, ca şi prin relieve, se stabileşte un contact direct cu sfîntul în chestiune.

AUTORI PĂGÎNI

Autori ostili faţă de imagini

10. PLUTARH, *Vita Numae*, 8.

Legile lui Numa referitoare la statuile zeilor sînt strîns legate de doctrina lui Pitagora. Romanii s-au supus acestor legi. Dar, „adevăratul templu este un

suflet sfînt. Căci nu ne putem apropia de divinitate decît prin gîndire".

Clerc, *o.c.*, p. 92.

11. PLUTARH, *De repugn. stoic.* 6.

În temple sînt adorate statui care nu sînt decît lucrările unor vulgari meşteşugari.

Clerc, *o.c.*, p. 106.

12. PLUTARH, *De Is et Or.* 71.

Idolatri pioşi văd în statui nu *pe Zeul venerat, ci frumuseţea lui*, afirmaţie care urmează după enumerarea materialelor vulgare din care aceste statui sînt făcute. Cf. Clerc, p. 112. „Statuile sînt trupuri fără suflet *(apsychia)*".

Clerc, *o.c.*, p. 10.

13. ZENON, Apud Clement din Alexandria, *Stromate* V, 12.

El afirmă că nu trebuie construite temple în care să se instaleze statui ale zeilor şi că astfel de statui nu trebuie păstrate „căci opera zidarilor şi zilierilor nu poate fi sfîntă şi nici măcar vrednică de prea multă consideraţie". Argumentele stoicului Zenon vor reveni în scrierile iconoclaştilor bizantini din secolul al VIII-lea.

Pasaje citate de Clerc, p. 101. La p. 217, acest autor numeşte „teologie stoică" doctrina filozofilor din această şcoală.

14. MINACIUS FELIX, *Octavius* 24.

El ia peste picior cultul statuilor într-un lung pasaj asupra păsărilor şi animalelor de tot felul care-şi fac cuibul în aceste statui: „...şoarecii, rîndunele, gaiţele ştiu prea bine că ele (statuile) nu sînt nimic, ... iar voi, voi le spălaţi, le ştergeţi, le frecaţi şi faceţi din ele zei".

Clerc, *o.c.*, p. 157.

Autori păgîni care iau apărarea statuilor divinităţilor

15. CHRYSIPP, stoic (ed. von Arnim II fragment 1019).

El vede în statuile consacrate un fel de dovadă a existenţei divinităţii „căci ele sînt legate de existenţa zeilor".

16. DION CHRISOSTOMUL

Frumuseţea imaginii (statuii) contribuie la redarea naturii divine. De exemplu, *Or.* XII:

„Noi căutăm (prin imagini) să facem vizibil ceea ce este netrupesc şi nevăzut prin mijloacele vizibi-

lului şi ale comparaţiei ; noi punem în lucrare prezenţa simbolului".

Clerc, *o.c.*, p. 207.

Pentru a asigura operelor de artă valoare de imagini ale zeilor, acelaşi autor acordă o mare importanţă calităţilor estetice, frumuseţii acestor opere.

Clerc, *o.c.*, pp. 206—207.

17. PORFIR, *De abst.* II, 34—35.

Contemplarea zeilor prin intermediul statuilor lor trebuie să fie practicată căci ea contribuie la mîntuirea noastră.

Să notăm că ultimele două texte se apropie de consideraţiile pe care le vom regăsi, mult mai tîrziu, la apărătorii icoanelor creştine.

II
ÎMPĂRAȚII ȘI IMAGINILE RELIGIOASE DE LA IUSTINIAN I LA IUSTINIAN AL II-LEA

Avem toate motivele să credem că, în secolul al VIII-lea și în prima jumătate a celui de-al IX-lea, o parte considerabilă a supușilor basileilor din Constantinopol a fost cucerită de ideile iconoclaste și, dacă nimic nu ne permite să-i cunoaștem ponderea în ansamblul populației, știm în schimb că toate clasele societății bizantine erau reprezentate : clerul, familiile care dădeau statului administratori și șefi militari, straturile mai profunde ale societății care furnizau soldați pentru armată și formau mulțimile pe străzile capitalei.

Aceste adeziuni masive la cauza iconoclastă nu se lasă observate decît *în timpul* domniei împăraților iconoclaști. Firește, trebuiau să existe în imperiu, în momentul în care primul împărat iconoclast a declanșat lupta împotriva imaginilor, numeroși adversari ai icoanelor, a căror atitudine era dictată de alte motive decît propriul interes sau loialitatea față de un monarh *Dei gratia*. Iconoclaștii convinși — cei care se vor încăpățîna să-și mențină sentimentele și după moartea ultimului basileu iconoclast — par să fi fost tot atît de numeroși și în jumătatea de secol care a urmat restaurării oficiale a imaginilor religioase. Dar, printre acești ultimi adversari ai icoanelor, erau mulți care, în lunga perioadă prece-

dentă — care corespunde domniei mai multor generații de suverani iconoclaști — se obișnuiseră cu ideea unei „ortodoxii" iconoclaste. În ochii acestora din urmă, întoarcerea la practica și la cultul imaginilor semăna mai degrabă cu o inovație periculoasă. Iconoclaștii de ultimă oră, oricît de sinceri și numeroși vor fi fost, nu erau, în mod evident, decît urmașii celor cîștigați pentru cauza iconoclastă în vremea împăraților adversari ai imaginilor. Ceea ce vădește un fapt pe cît de evident pe atît de esențial : iconoclasmul bizantin a fost declanșat de împărați și s-a extins considerabil, din punct de vedere geografic și social, datorită acelorași suverani și succesorilor lor, de asemenea iconoclaști, care exercitau, în fruntea unui stat imens, o putere practic nelimitată. În sînul societății creștine — ca și mai înainte în cadrul păgînismului greco-latin — au existat în toate epocile indivizi și grupuri de intelectuali care s-au opus practicii imaginilor religioase. Dar iconofobia lor nu avusese niciodată răsunet și nu putuse — lipsită fiind de sprijinul moral și material atît al maselor populare, cît și al autorităților publice — nici să se răspîndească și nici să dureze. Iconoclasmul bizantin, chiar de la începuturile sale, a fost un proces istoric declanșat și dirijat, mai mult de un veac, de la înălțimea tronului celor mai puternici monarhi creștini ai timpului. Cum acești monarhi acționau ca niște locotenenți ai lui Dumnezeu pe pămînt, ostilitatea lor față de imagini — ca și orice alt demers legat de religie — nu putea să aibă decît consecințe dintre cele mai grave : ca apărea ca un act inspirat de sus. Act de guvernămînt în domeniul religios, iconoclasmul imperial trebuia să se exprime în conformitate cu tradiția imperială. Se înțelege atunci de la sine că iconoclasmul, atîta timp cît a predominat în Bizanț, a purtat pecetea originii sale imperiale și a mers pe drumul pe care i l-au indicat basileii. Găsim, pe de altă parte, această marcă imperială —

ceea ce nu face decît să-i confirme importanța — și în opoziția întîmpinată de împărații iconoclaști, în felul în care adversarii lor le prezentau opera, nu fără a exagera importanța rolului jucat de ei : nu se străduie oare orice demagogie să disculpe mulțimea pe care vrea s-o cîștige de partea sa, încărcîndu-i în schimb cu toate relele pe șefii partidei adverse ?

Pentru toate aceste motive, studiul iconoclasmului bizantin un poate decît să cîștige atunci cînd se concentrează asupra activităților imperiale. Este exact ceea ce am încercat să facem pretutindeni în această lucrare, dar, mai cu seamă, în acest al doilea capitol privitor la inițiativele favorabile imaginilor ale împăraților preiconoclaști. Ni s-a părut esențial ca, înainte de a aborda acțiunile iconoclaste ale basileilor din secolele al VIII-lea și al IX-lea, să cunoaștem antecedentele acestor acțiuni sau, mai bine-zis, acțiunile predecesorilor lor care, chiar dacă sînt dirijate în sens contrar (instalarea imaginilor), au șanse să corespundă aceleiași tradiții imperiale. Pentru a rămîne în cadrul temei propuse și pentru a ne supune, de altfel, mai bine mărturiilor transmise de această epocă, ne-am limitat, în cercetarea acestei activități imperiale preiconoclaste, la studiul imaginilor creștine cu caracter oficial — așa cum sînt efigiile monetare, picturile din palatul imperial, diptícele din fildeș ale împăraților, darurile personale ale suveranilor sau imaginile purtate de stindardele armatelor imperiale.

Din moment ce iconoclasmul bizantin se naște în ziua în care un împărat inaugurează o politică de ostilitate față de imaginile religioase, atunci și studiul originilor acestei politici ostile icoanelor ar trebui să înceapă printr-o cercetare asupra „politicii icoanei", așa cum a fost aplicată de împărații bizantini care l-au precedat pe primul suveran iconoclast.

Ca și succesorii lor iconoclaști, acești împărați au nutrit un interes deosebit pentru icoane și cultul acestora. Dar, spre deosebire de viitorii basilei inamici ai icoanelor, ei au introdus imaginile lui Christos în iconografia oficială a monarhiei bizantine și, dacă nu mă-nșel, au fost primii care au făcut-o. Această iconografie imperială, care a folosit imaginea lui Christos în arta triumfătoare a Palatului, a durat astfel ceva mai mult de două secole (al VI-lea — începutul celui de-al VIII-lea).

Dar, întîi de toate, a existat oare o „politică a icoanei" aparținînd împăraților din veacurile al VI-lea și al VII-lea ? Nici un text nu vorbește despre ea. Dar, mai elocventă chiar decît această tăcere — care nu se datorează, poate, decît rarității textelor datînd din această epocă — este, fără îndoială, sărăcia doctrinei asupra imaginilor a scriitorilor ecleziastici preiconoclaști. Judecînd după mărturia oamenilor Bisericii [1], aceasta nu avea ca însăși o „politică a icoanei" deși, *de facto*, se pregătea să admită, în vederea unor utilizări tot mai diverse, un număr din ce în ce mai mare de icoane [2].

Cred că, de fapt, nu a existat o „politică a icoanei" înainte de Iustin. Dar nu știm absolut nimic despre practica populară a icoanelor între secolele al IV-lea și al VIII-lea. În monografia sa, profesorul E. Kitzinger * a susținut că, în veacurile al VI-lea și al VII-lea, recursul la icoane pare să crească. Dar numărul referințelor de care dispunem nu ne îngăduie să afirmăm acest lucru care, rămînînd posibil, nu este deloc sigur și nu-l presupunem decît pentru că secolul lui Iustinian a cunoscut o înflorire a operelor de artă de toate categoriile. Și, poate, răsturnînd termenii problemei, ar trebui să vedem dovada unui succes popular al icoa-

---

* *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, în „Dumbarton Oaks Papers" 8, 1954, pp. 85—150 (N. tr.).

nelor în această epocă — dacă a fost într-adevăr vreunul —, în promovarea imaginilor lui Christos de către iconografia imperială. Dar acest ultim argument nu-mi inspiră nici el prea multă încredere, arta imperială a Palatului avînd puține șanse să fie inspirată de operele populare cu conținut religios.

Se pare că împărații din secolele al VI-lea și al VII-lea au fost într-o situație analoagă : fără să-și definească o linie clară de conduită în privința icoanelor, nu numai că au tolerat înmulțirea acestora, dar s-au slujit de ele pentru devoțiunea lor personală. Ei înșiși comandau imagini sacre și sîntem, de puțin timp, în măsură să citățm cazul unei imagini de acest fel în care un împărat de la sfîrșitul veacului al V-lea s-a reprezentat împreună cu familia [3]. Este vorba de o imagine a Fecioarei pe tron, în jurul căreia erau grupați împăratul Leon I, soția sa Verina, fiica lor Ariana și, pe brațul Verinei, tînărul Leon (teoretic împărat coregent), fiul Arianei și al lui Zenon, viitorul moștenitor al lui Leon I. Așa cum a stabilit R. P. Wenger, căruia i se datorează descoperirea inscripției acestei imagini în două manuscrise din veacul al X-lea, lucrarea datează din anul 473 [4]. Ea se găsea într-un ilustru sanctuar, și anume în biserica-relicvar a unui veșmînt al Fecioarei, din mînăstirea Blacherne din Constantinopol. Acest oratoriu făcea parte dintr-un grup de edificii sacre pe care Leon I și soția sa le întemeiaseră în această mînăstire, cel mai important loc de cult din Constantinopol închinat Fecioarei. Informația pe care ne-o furnizează acest text este chiar mai prețioasă decît pare la prima vedere. Căci nu este vorba doar despre un exemplu timpuriu (secolul al V-lea) al unui gen de pictură cunoscut pînă acum — probabil din cauza rarității operelor de artă conservate — numai începînd cu secolul al IX-lea (mozaicul de deasupra intrării în Sfînta Sofia din Constantinopol) [5]. Într-adevăr, dacă

împăratul se înfățișează pe aceeași imagine cu un personaj divin sau sfînt, el nu se comportă ca orice alt credincios : demersul unui credincios de rînd nu dă seama decît despre cucernicia lui personală, în timp ce acela al împăratului angajează întreg imperiul pe care-l reprezintă. Ceea ce, de altfel, notează indirect și autorul imaginii de la Blacherne atunci cînd afirmă că lucrările de amenajare întreprinse de Leon I și Verina contribuiseră la sporirea prestigiului imperiului[6]. Altfel spus, împăratul Leon I și tînărul său coleg și nepot stau, în calitate de conducători supremi ai Imperiului creștin, în rugăciune înaintea tronului Fecioarei cu Pruncul, pentru a primi, prin Theotokos, acel belșug de putere care le-a permis să inaugureze lucrările la marele sanctuar al cultului marian.

Ceva mai puțin de un secol desparte această imagine de o alta, analoagă, care nici ea nu mai există. Este vorba, de această dată, despre două reprezentări simetrice. Brodate pe perdelele tîmplei altarului Sfintei Sofia din Constantinopol, ele îi înfățișau pe Iustinian și Theodora binecuvîntați de Christos și, respectiv, de Fecioară. Acest lucru îl aflăm dintr-o scurtă mențiune a *ekphrasis*-ului versificat al Sfintei Sofii compus de Paul Silențiarul (*Descr. S. Sophiae*, v. 802—804 pp. 38—39, ed. Bonn) :

Pe două văluri se află perechea împărătească
De o parte ocrotită de Dumnezeu-purtătoarea Maria
Iar de cealaltă parte sub mîna lui Christos Dumnezeu.

Imagini de același tip, adică reprezentări simultane ale unui împărat și ale lui Christos ori ale unui sfînt, n-au devenit frecvente decît după iconoclaști, grație unei extinderi generale a iconografiei religioase în domeniul artei imperiale, extindere care merge mînă în mînă cu influența crescîndă a Bisericii asupra

curții și vieții de curte. În secolele al VI-lea și al VII-lea, demarcarea artei Bisericii de cea a Palatului era încă respectată cu strictețe. Și de aceea, reprezentările din această vreme care, prin excepție, reunesc imagini imperiale și imagini sacre, ori instalează reprezentări ale lui Christos — directe sau simbolice — pe obiecte confecționate în atelierele oficiale, sau ocrotite de conducătorul Statului, sînt dovezi convingătoare ale acceptării artei sacre de către împărați. Ele sînt reprezentări ale unui demers pe lîngă Christos, ale unei atitudini caracteristice a șefului imperiului creștin față de Domnul său ceresc. Și tocmai această atitudine ne interesează aici, căci cele cîteva figurări de acest fel care au ajuns pînă la noi din perioada preiconoclastă ne vor permite să înțelegem mai bine ceea ce împărații din secolele al VI-lea și al VII-lea cereau imaginilor sacre atunci cînd se decideau să le comande. Prin urmare, funcția și caracterul obiectelor pe care se află aceste imagini sînt cele care ne vor ajuta să surprindem intențiile suveranilor donatori.

La începutul erei bizantine — în vremea lui Constantin și a fiilor săi, întemeietorii imperiului creștin — nu s-a pus problema reprezentării lui Christos, a Fecioarei și a sfinților, alături de împăratul creștin sau pe obiecte de uz oficial. Ne amintim totuși dorința exprimată de Constantina, sora lui Constantin, de a obține un portret al lui Christos [7] — în mod logic ea s-a gîndit că-l poate găsi în Palestina — și răspunsul iritat al lui Eusebie care îi explică prințesei de ce dorința ei este inacceptabilă. Oricît de personală a putut fi această opinie, nimic nu ne îngăduie să presupunem — în ciuda cîtorva legende medievale [8] — prezența efigiilor lui Christos pe monedele lui Constantin — căci mîna divină îl reprezintă în exclusivitate pe Dumnezeu Tatăl [9] — și nici în palatele imperiale din secolul al IV-lea, de la Constantinopol, Milano, Roma și din alte

țări. Dacă, începînd cu anul 400 aproximativ, pe pereții altarului bisericii Sfîntul Ioan din Ravenna au existat portrete în mozaic ale mai multor împărați și împărătese [10], acestea au fost, după toate probabilitățile, la fel de independente de imaginile religioase, ca și cele de la San Vitale ori Sant' Apollinare in Classe din veacul următor. Pe de altă parte, iconografia foarte oficială a bazei — astăzi distruse — a coloanei lui Arcadius din Constantinopol [11] nu folosește nicăieri o imagine a lui Christos, deși avea ca temă tocmai glorificarea puterii celui care conferise împăratului victoria asupra barbarilor. Această putere divină este într-adevăr figurată, dar sub aspectul simbolic al crucii — instrument al triumfurilor creștine.

Acest mod simbolic de a-l figura pe Christos — prin cruce sau monogramă — se instalase temeinic la curtea bizantină, fiind legat de amintirea întemeietorului imperiului creștin și, mai ales, de istoria convertirii sale miraculoase. Acest lucru este în măsură să explice inițiativele anumitor împărați din secolele al VI-lea și al VII-lea care, în această epocă relativ avansată, au trecut la extinderea în domeniul iconografiei oficiale a curții a simbolurilor constantiniene ale lui Christos inspirator și călăuză a suveranilor Bizanțului, punînd astfel aceste simboluri în prezența unor imagini imperiale (v. *infra*).

După cîte știu, primul exemplu conservat al unei imagini care-l alătură pe Christos unui împărat bizantin nu este mai vechi de mijlocul veacului al VI-lea. Acest obiect este, de altfel, o piesă oficială, fiind vorba despre un diptic consular. El a aparținut penultimului consul al Constantinopolului, Iustin, rudă a împăratului și viitor concurent al omonimului său Iustin al II-lea la succesiunea lui Iustinian. Dipticul, aflat la Kaiser-Fredrich Museum *, este datat în 540, fiind cel mai tîrziu

* În prezent la Muzeul arheologic din Berlin. (N. tr.).

diptic de fildeș cunoscut [12] *(il. 77)*. Absența unor piese analoage posterioare lămurește, poate, acest fapt singular : dipticul lui Iustin este singurul care oferă, alături de portretele tradiționale ale consulului în funcție și ale împăraților domnitori, o imagine a lui Christos. Nici un alt diptic consular — toate sînt anterioare celui al lui Iustin — nu prezintă efigia lui Christos : avem deci motive să credem că ne aflăm în fața unei inovații. Dar folosirea dipticelor consulare neprelungindu-se dincolo de 540 (541), nu mai sîntem atît de surprinși că nu mai aflăm alte imagini ale lui Christos pe acest gen de produse ale artei oficiale. Pe dipticul lui Iustin, Christos apare de două ori, pe fiecare voleu, și de fiecare dată între imaginile cuplului imperial, Iustinian și Theodora. Imaginile brodate pe perdelele de la Sfînta Sofia (v. *supra*) semănau, probabil, cu acest grup de trei imagini.

Și alte piese aparținînd artei oficiale din secolul al VI-lea ne pun în prezența unor imagini ale lui Christos. Mai întîi, un voleu al dipticului imperial de la Luvru, cunoscut sub numele de Barberini *(il. 73)*. El înfățișează, într-o compoziție complexă, deasupra unui împărat ecvestru triumfător, o imagine a lui Christos închisă într-un medalion, asemeni celei de pe dipticul lui Iustin. Ea este flancată de semnele soarelui și lunii, precum și de o stea. Al doilea voleu, care ar fi trebuit să poarte o decorație simetrică, prezenta, cu siguranță, o altă imagine a lui Christos așezată deasupra unei împărătese. R. Delbrueck este singurul savant care a încercat să dea fildeșului de la Luvru o atribuire precisă [13]. Pentru el, împăratul este Anastasie, ceea ce ar data obiectul în jurul anului 500. El găsește, pe bună dreptate, o anumită asemănare între capul împăratului-cavaler de pe fildeș și profilul lui Anastasie de pe una din monedele sale. Cum însă această asemănare nu este foarte marcată, alte atribuiri rămîn pe deplin

justificate. Mă gîndesc, mai ales, la o posibilă identificare cu Iustin I, Iustinian I sau chiar Iustin al II-lea. Dar, dacă iconografia monetară nu interzice asemenea analogii, absența portretelor în profil, asemeni celui de care beneficiază Anastasie, face orice comparație destul de nesigură. În schimb, înrudirea de netăgăduit dintre stilul dipticului Barberini și cel al fildeșurilor cathedrei lui Maximian de la Ravenna pledează pentru o datare mai degrabă tîrzie decît timpurie. Ceea ce ne-ar trimite din nou la identificarea împăratului-cavaler cu Iustinian — așa cum era îndeobște admis înainte de cercetările lui Delbrueck — și la o dată foarte apropiată de cea a dipticului consular al lui Iustin (540). Aceste două vechi exemple de imagini imperiale asociate cu reprezentări ale lui Christos ar fi deci, probabil, contemporane, și l-ar evoca deopotrivă pe Christos în legătură cu portretele lui Iustinian I.

Al treilea exemplu de imagine a lui Christos pe care-l putem invoca în legătură cu portretele imperiale nu este posterior decît cu cîteva decenii [14]. Mă gîndesc la reliefurile care-l reprezintă pe Christos, de două ori, între Iustin al II-lea și împărăteasa Sofia, pe cele două extremități ale brațului vertical al unei cruci-relicvar de argint aurit pe care acești suverani au oferit-o orașului Roma și care este astăzi păstrată în tezaurul Sfîntului Petru *(il. 74-76)*. Numele celor doi donatori și acela al Romei în calitate de beneficiară a ofrandei sînt menționate de inscripția care acoperă reversul crucii : *Lemnul tău Christoase a supus dușmanul neamului omenesc ; s-a dat Romei și s-a împodobit prin grija lui Iustin și a soției sale*. Dedicația își datorează, poate, laconismul * spațiului îngust rezervat inscripției. Dar argumentele de acest fel nu

* Vezi textul latin al inscripției în dosarul de documente care urmează. (N. tr.).

sînt niciodată prea convingătoare căci, dacă trebuie neapărat, artistul poate aranja în așa fel inscripția încît să mai așeze cîteva cuvinte pe un spațiu oricît de strîmt. De aceea, mă gîndesc că am putea avea de-a face cu darul solemn al unei porțiuni din crucea adevărată oferit orașului Roma — ofrandă imperială similară cu darul făcut de același Iustin Sfintei Rodegunda. Dar, pe relicvarul trimis Romei, lemnul crucii este însoțit de imagini ale lui Christos și ale cuplului imperial, care nu apar pe relicvarul de la Poitiers. Este probabil ca acesta din urmă să nu fie decît manifestarea pietății personale a lui Iustin al II-lea, în timp ce crucea destinată Romei era o danie oficială a suveranului către vechea capitală a imperiului, asemănătoare, prin caracterul ei public, unor obiecte de tipul dipticelor.

Toate aceste imagini în care Christos apare deasupra sau între figurile imperiale erau un echivalent iconografic al formulei de cancelarie *en Christô basileus* *.

În această privință, mai pot fi aduse și alte cîteva argumente, anterioare din punct de vedere cronologic. Mai întîi apariția, la marginea răsăriteană a imperiului, a faimoasei imagini a lui Christos *achiropiitos* — Sfîntul Chip „nefăcut de mîna omului". Evident, nu este cazul să încadrăm *achiropiitos*-ul printre operele de artă, dar, făcînd abstracție de originea sa misterioasă, istoria acestuia, la sfîrșitul veacului al VI-lea și la începutul celui următor, aduce o mărturie de prim ordin asupra atitudinii împăraților față de imaginile sfinte. Căci, oricum, este vorba despre o imagine sfîntă a lui Christos, mai mult, de prima icoană pe care cronografii bizantini găsesc de cuviință s-o menționeze, tocmai din pricina implicării ei în desfășurarea războiului persic. Icoana, care va fi evocată în toate împrejurările după deznodămîntul Disputei iconoclaste, își face

* Împărat întru Christos (N. tr.).

intrarea în istoria bizantină atunci cînd împăraţii se hotărăsc să se folosească de ea în vederea obţinerii victoriei împotriva Persiei.

Să ne amintim că Iustinian, ocupat în Occident, ţinea în mod deosebit la pacea din Răsărit şi că a fost fericit să încheie cu Persia sasanidă o „pace eternă" (532). Desigur, în 540, în vremea lui Chosroes, iranienii au atacat din nou imperiul, fără măcar să denunţe acest pact „veşnic" ; Iustinian însă s-a mulţumit să-i respingă şi s-a grăbit să reînnoade relaţiile paşnice. Atitudinea succesorului său, Iustin al II-lea, a fost diferită. Comiţînd imprudenţa să reaprindă războiul persic, el a trebuit să-l poarte, în general fără succes, de-a lungul întregii sale domnii. El a lăsat chiar moştenire acest conflict urmaşului său Tiberiu al II-lea, iar acesta l-a transmis, la rîndul său, lui Mauriciu. Acesta din urmă a condus ostilităţile cu mai mult noroc şi le-a pus chiar capăt, pentru o clipă, printr-un tratat avantajos pentru Bizanţ. Dar, asemeni lui Iustin al II-lea, Fokas a reluat ostilităţile, spre nefericirea imperiului care, o dată mai mult, a trebuit să sprijine, timp de mai multe decenii, o campanie epuizantă. Abia Heraclius — în ajunul invaziei neaşteptate a lui Mahomed — i-a învins definitiv pe perşi şi a adus imperiului creştin biruinţa asupra celui zoroastrian. Cu bună ştiinţă folosesc aici aceste două expresii căci, de la moartea lui Iustinian I (565) * şi pînă la triumful lui Heraclius asupra perşilor (628), o întreagă jumătate de secol se aşază sub semnul unui război sîngeros şi aproape neîntrerupt între Bizanţ şi Iran. Chiar înainte de 565, de la atacul neaşteptat al lui Chosroes din 540, acest război a fost considerat,

---

* În originalul ediţiei franceze apare greşit, 576 ; aceeaşi eroare şi cîteva rînduri mai jos ; autorul s-a gîndit, poate, la negocierile de pace, rupte apoi, deschise în urma victoriei de la Melitene a lui Iustinian, fiul lui Germanos (N. tr.).

de partea bizantină, ca o luptă pe viață și pe moarte între două religii care-și legaseră soarta de două imperii cu pretenții universale și deopotrivă conștiente de misiunea lor. Cîștigată în numele și prin intervenția lui Christos sau a lui Ahura-Mazda, biruința finală avea să deschidă era domniei universale a celui învingător. Foarte sugestive, în acest sens, sînt cuvintele lui Procopie (vorbind despre invazia armatelor lui Chosroes din 540): „Chosroes, regele Persiei, s-a ridicat nu împotriva lui Iustinian, ci împotriva lui Dumnezeu, cel căruia i se închină creștinii“ [15]. Un ecou fidel al acestei declarații a istoricului lui Iustinian, care marchează debutul campaniei din 540, este manifestul victoriei finale, proclamată de Heraclius în 628 *(Chron. pasc.)*: Chosroes (al II-lea), învinsul, a fost trufașul necredincios care s-a ridicat împotriva lui Christos. El este *Theomachos* (luptător împotriva lui Dumnezeu) și *Theomisétos* (cel urît de Dumnezeu). Armatele bizantine, *philochristoi* (iubitoare de Christos), l-au azvîrlit în prăpastie, ștergîndu-i amintirea de pe fața pămîntului etc. [16]. Întreaga proclamație a biruitorului Heraclius e împănată cu acele citate din psalmi referitoare la dușmanii Domnului. La rîndul său, poetul oficial al lui Heraclius, Gheorghios Pisides, arată că, în timpul acestui război *religios*, toți bizantinii nutreau idei asemănătoare [17]. Pentru Pisides, Heraclius și oștile sale aveau drept țel nimicirea religiei celei false a perșilor și triumful adevăratei religii, creștinismul. El folosește, pentru a explica raportul dintre cele două credințe, termenii juridici de „legitimă“ *(gnésion)* și „nelegitimă“ sau „bastardă“ *(nothon)*. Creștinii cred în ceea ce decurge „în mod legitim“ de la Dumnezeu, în timp ce perșii sînt atrași de superstiții care nu sînt altceva decît niște tradiții „bastarde“. Războiul contra perșilor este deci o luptă împotriva necredinței sasanizilor și a statului lor. Or, necucernicia este o crimă pe care împăratul creștin este ținut să

o suprimc. Războiul pe care Heraclius îl poartă împotriva lui Chosroes al II-lea nu este decît o operație de poliție creștină. Armata sa personifică „dreptatea care mărșăluiește" *(dikê kinoumenê)*, iar războiul acesta dintre Heraclius și Chosroes este asemeni unei curse din hipodromul imperial, avînd însă drept stadion pămîntul întreg, drept spectatori pe toți oamenii, iar ca arbitru pe însuși Dumnezeu [18].

În ambianța acestui război — în care se încleștau două religii universale și a cărui miză era, după cum se credea, dominația mondială — se înscriu faptele care interesează istoria imaginilor religioase. Într-adevăr, în acest moment îi vedem pe unii împărați reînviind figurările simbolice ale lui Constantin, în timp ce alții fac apel direct la imaginile lui Christos și ale Fecioarei, cărora le încredințează propriul destin și soarta întregului imperiu.

După cei cîțiva ani de domnie ai lui Iustin al II-lea, atins de nebunie, Tiberiu a moștenit (578) atît tronul imperial, cît și războiul persic. Marea încleștare cu Persia amintea de cel de-al IV-lea veac și de eroul său imperial și creștin, Constantin cel Mare. Astfel, la urcarea sa pe tron, Tiberiu își adaugă și numele de Constantin, iar emisiunile sale monetare îi trădează dorința constantă de a „reînnoi" secolul marelui său omonim. El este primul care, dînd ascultare unei viziuni [19], a pus să se reprezinte pe reversul *solidi*-lor săi de aur crucea înălțată pe trepte alături de legenda *Victoria Augustorum* [20]. Nu era decît un mod de a declara că, în războiul său contra perșilor, împăratul înțelegea să reînnoiască izbînzile pe care Constantin și le asigurase prin semnul crucii. Nu se cunosc, ce e drept, monede constantiniene care să poarte semnul crucii, dar Tiberiu al II-lea își putea imagina că ele existaseră, așa cum o vor face, mai tîrziu, patriarhii din Orient într-o scrisoare către împăratul Theofil, în prima jumătate a secolului al IX-lea (v. *supra*). În ceea ce privește tipul de

cruce pe care el l-a adoptat pentru reversul *solidi*-lor săi de aur, a avut, foarte probabil, ca sursă de inspirație crucea monumentală pe care Constantin ar fi ridicat-o în forul care-i purta numele și care, înconjurată de o mare venerație, se mai află încă acolo [21]. Este plauzibil, într-adevăr, ca un monument constantinian, sau unul considerat ca atare, din Constantinopol, să fi dat naștere formulei — pe de-a-ntregul nouă în numismatică — a crucii înălțate pe gradene [22].

Tiberiu a reluat tema crucii și pe reversul banilor săi de argint. De data aceasta, treptele din partea inferioară nu mai există, iar crucea este încadrată de o coroană. Dar valoarea epifanică a acesteia este mai bine pusă în evidență decît în oricare altă parte prin inscripția care o însoțește: *Lux mundi* *, aproape un echivalent al lui *salus mundi* ** care se citește pe crucea paradisiacă, relativ contemporană, din absida de la Sant' Apollinare in Classe. *Lux mundi*, ca simbol al imperiului, reamintește de țelurile universaliste ale statului creștin în epoca războaielor cu celălalt „ochi al lumii" ***, care era Persia.

Alte monede de argint adoptă monograma constantiniană a lui Christos, alegerea acestei teme dovedind că, pentru împărat, ideea unei *renovatio* constantiniene era departe de a fi trecătoare. Se știe, de altfel, că pe anumiți *solidi*, Tiberiu era înfățișat în calitate de consul, înălțînd *mappa* **** și ținînd un sceptru ornat cu acvila romană *(il. 2)*. Mai îndrăzneț decît iconografii dipticelor consulare din seco-

---

* Lumina lumii (N. tr.).

** Mîntuirea lumii (N. tr.).

*** Theofilact Simokatta (*Hist.*, IV, 11, 2) compară Imperiul creștin și Persia cu cei „doi ochi care luminează lumea" (N. tr.).

**** Năframă, făcînd parte dintre însemnele consulilor, pe care aceștia o foloseau în diversele împrejurări ale vieții publice (de pildă, pentru a da semnalul deschiderii jocurilor de circ) (N. tr.).

lul al VI-lea și mai sistematic în exprimarea, de o manieră constantiniană, a ideii sale asupra imperiului *creștin*, Tiberiu al II-lea a pus să fie așezată o mică cruce deasupra acvilei romane a sceptrului său. În sfîrșit, se știe despre el că a reînnoit obiceiul roman al marilor medalii de aur bătute de suverani pentru a fi dăruite șefilor de stat străini, în special prinților barbari. Nu ne-a parvenit nici o medalie de acest fel, dar știm de la Grigorie din Tours (*Hist. Franc.*, VI, 2) că Tiberiu trimisese una, cîntărind o livră, regelui franc Chilperic. Aversul prezenta o imagine a împăratului, în timp ce, pe revers același (?) era înfățișat într-un car triumfal, și de această dată în conformitate cu o formulă a iconografiei antice, a cărei perpetuare este atestată pentru domniile lui Constantin și Constanțiu [23].

Simbolurile constantiniene introduse în iconografia monetară la începutul războiului persic de către Tiberiu al II-lea au fost menținute timp îndelungat, mai ales în ceea ce privește tipul lor principal, adică crucea înălțată pe cîteva trepte. De-a lungul veacurilor al VII-lea și al VIII-lea, atît suveranii ortodocși, cît și împărații iconoclaști s-au slujit de ele cu o egală constanță (v. *infra* discuția asupra emisiunilor monetare iconoclaste). Cu toate acestea, în secolul al VII-lea, două inovații de detaliu au venit să se adauge tipului stabilit în vremea lui Tiberiu, care a continuat să fie folosit în paralel. Sub Heraclius, pe „milesiaria duble" de argint (din 615) *(il. 6)*, crucea de pe revers, cu treptele sale și cu globul care o separă de aceste trepte, este încadrată de următoarea legendă : *Deus adiuta Romanis*, care este nouă (reprezintă strigătul de luptă al soldaților creștini) și de natură să pună în evidență funcția militară a crucii pe toate aceste monede. Mai mult decît orice altceva, ea este echivalentul semnului constantinian, monogramă sau cruce, prin care trebuia obținută victoria. Această imagine a crucii purtă-

toare de biruință capătă un caracter patetic pe monedele lui Heraclius. Să ne amintim că în timpul domniei sale, în 615, relicva Crucii fusese luată din Ierusalim de către perși și ținută departe de granițele imperiului pînă în 628. În ochii romanilor care-și puneau nădejdea în ea, monedele lui Heraclius se adresau unei relicve aflate în mîna dușmanului. Pe deasupra frontierelor, crucii i se cerea astfel să lucreze în favoarea romanilor, demers curios, care arată pînă la ce punct ea reprezenta, în gîndirea bizantină a secolelor al VI-lea și al VII-lea, un *palladium* al imperiului. Tiberiu al II-lea a fost primul care a consacrat-o prin simbolurile monetare, și e posibil ca Chosroes să se fi grăbit să pună mîna pe Crucea din Ierusalim pentru că, începînd cu Tiberiu al II-lea, iconografia oficială făcuse cunoscut pretutindeni în lume că agentul victoriilor bizantine era crucea [24].

A doua inovație apare pe unii *solidi* emiși în domnia următoare *(il. 7-8)*. Cum Constant al II-lea trebuia să se reprezinte împreună cu cei trei fii ai săi, augustul și cezarii, pentru care nu era destul loc pe aversul monedei, el nu a ezitat să pună să fie înfățișați cei doi prinți mai tineri pe revers, de o parte și de alta a crucii pe trepte care, de la Tiberiu al II-lea, începuse să fie o prezență obișnuită. În mod manifest, nu este vorba aici decît despre adaptarea iconografiei la un caz particular — necesitatea de a reprezenta simultan patru principi : cezarii apar pe revers numai pentru că nu avuseseră loc pe avers, între ei și cruce nestabilindu-se vreo legătură directă. Aceste monede n-ar trebui deci citate printre emisiunile care rezervă cele două fețe ale piesei unor portrete de suverani, cum va fi cazul mai tîrziu sub iconoclaști, pentru care ocuparea ambelor fețe cu portrete ale membrilor familiei domnitoare este dictată de interese dinastice.

Toate tipurile monetare pe care le-am pomenit își au astfel originea în inițiativele de *renovatio* ale tradițiilor constantiniene aparținînd lui Tiberiu al II-lea, inițiative care sînt, așa cum s-a văzut, în strînsă relație cu declanșarea războiului religios împotriva Persiei mazdeene. Or, tocmai la istoricii acestui război se găsește prima mențiune datată a faimoasei imagini a lui Christos „achiropiită", adică „nefăcută de mîna omului". Această imagine miraculoasă însoțește armata bizantină în campania lui Mauriciu din 586 împotriva perșilor și asistă la lupta de pe rîul Arzamon [25]. Este adevărat că unele texte hagiografice plasează apariția acestei imagini miraculoase în ultimii ani ai domniei lui Iustinian, relatînd despre intervenția ei în ajutorul Edessei asediată de perși în 544 [26]. Dar taxtele grecești și siriene care povestesc despre împrejurările în care au fost găsite, la intervale scurte, „achiropiitele" de la Camouliana și Cezareea în Cappadocia, de la Diobulion în Pont și de la Edessa în Osroene sînt destul de puțin sigure în ceea ce privește data originalului lor ; s-ar putea ca ele să nu fie decît redacțiuni tîrzii ale unor povestiri inventate, mai mult sau mai puțin în conformitate cu tradiția scrierilor de acest fel [27]. Fapt este că, necunoscute pînă atunci, aceste „achiropiite" ale lui Christos răsar dintr-o dată la sfîrșitul veacului al VI-lea, în legătură cu războiul persic. Să remarcăm, în același timp, că Procopie, un contemporan al atacului persan din 544 împotriva Edessei, nu descoperă acolo nici un alt obiect apotropaic în afară de scrisoarea manuscrisă adresată de Christos regelui Abgar [28]. Dar istoricul eclezias tic Evagrie, care scrie puțin după 593, atribuie victoria creștinilor asupra perșilor mazdeeni unei imagini „achiropiite" a lui Christos care ar fi fost trimisă lui Abgar o dată cu scrisoarea [29]. Această confruntare a izvoarelor confirmă deci indicațiile altor texte ; atunci cînd, pentru întîia dată, o imagine „achiro-

piită" poate fi pusă în legătură cu un fapt istoric, ea ne apare ca o imagine a lui Christos aflată la dispoziția comandamentului armatelor bizantine în campania lor împotriva perșilor, imagine de care generalii s-au folosit ca de un *palladium*. La sfîrșitul secolului al VI-lea i se atribuie deja eliberarea Edessei, survenită cincizeci de ani mai devreme [30]. Dar, dacă prezența efectivă a Sfîntului Chip la Edessa, în 544, este la fel de nesigură ca și transferul „achiropiitei" de la Camouliana la Constantinopol, în 574 (fapt relatat numai de Cedrenus în secolul al XII-lea) [31], ne găsim din nou pe un teren mai stabil atunci cînd aflăm că, la începutul campaniei sale din 622, Heraclius a purtat-o el însuși și a arătat-o, cu propria sa mînă, trupelor care se pregăteau să pornească împotriva perșilor [32].

Altfel spus, cele două „achiropiite" ale lui Christos — ca și replicile lor din Cappadocia și Pont sau chiar din Melitene — se ivesc în timpul reluării marilor războaie persice, în a doua jumătate a secolului al VI-lea și la începutul veacului următor, chiar în zona operațiunilor militare sau, mai bine zis, în zona staționării armatelor bizantine. N-ar fi oare cazul, în aceste condiții, să legăm apariția acestui gen de imagini ale lui Christos de întreprinderile militare ale imperiului împotriva persanilor necredincioși? „Achiropiitele" ar fi putut fi „inventate" prin grija guvernului imperial, ori, mai degrabă, puse în valoare de autoritățile bizantine (și din această pricină menționate de istoricii epocii), *deoarece* aceste icoane miraculoase puteau fi înzestrate cu o funcție religioasă în purtarea unui război-cruciadă. Într-adevăr, le regăsim *acolo unde* și *atunci cînd* puterea militară a imperiului creștin a putut avea nevoie de ele. De altfel, nu avem decît să-l citim pe Gheorghios Pisides pentru a înțelege — prin intermediul limbajului său poetic — felul în care un purtător de cuvînt al lui Heraclius privea „achiropiita" lui

Christos. Ridicată deasupra trupelor, în momentul plecării, icoana era un „cuvînt de ordine", adică o „parolă" trimisă de Dumnezeu, arbitrul „întrecerii" care urma să-i opună pe creştini şi pe mazdeeni [33]. Pe de altă parte, spune Pisides, icoana „nefăcută de mînă" este un gaj al victoriei, asemeni ramurii de măslin care i-a vestit lui Noe apropiata sa izbăvire [34]. În sfîrşit şi mai presus de toate, „achiropiita" este o promisiune de biruinţă pentru că ea reînnoieşte întruparea Logosului ; ea a fost trimisă de Dumnezeu credincioşilor, ca odinioară Cuvîntul întrupat [35]. Tocmai această nouă lucrare a lui Dumnezeu în folosul oamenilor se află în mîinile lui Heraclius care-şi conduce trupele către nimicirea definitivă a imperiului mazdeean. Purtător al preacuratului chip „de sus" *(echeis achranton tên aph'upsous eikona)* [36], împăratul devine în mod necesar „atotbiruitor" *(paggenês nikêphoros)* [37], iar Dumnezeu — arbitrul „întrecerii" dintre cele două imperii — îi deschide porţile „cosmice", adică, cu alte cuvinte, îi asigură accesul la puterea *universală* după distrugerea imperiului vrăjmaş.

Prezentată ca o garanţie, un simbol şi un instrument al izbînzii suveranului creştin, „achiropiita" se înrudeşte cu crucea şi, efectiv, în *Expediţia persică*, Pisides evocă de două ori crucea, atribuindu-i aproape aceleaşi funcţii cu cele împlinite de icoana miraculoasă : înainte de bătălie, Heraclius „înalţă *lemnul*" *(upsoumenon to xulon)* [38] care domină, dintr-o dată, *focul* adorat de perşi : apoi, într-o altă luptă, împăratul, ca „un nou Moise", întinde deasupra duşmanilor „nu braţul, ci crucea" [39]. În altă parte, Pisides descrie efectul pe care-l au asupra inamicului aceste procedee magice : el compară chipul „nefăcut de mînă" al lui Christos cu Gorgona care preschimbă în stană de piatră pe cei care-o privesc [40]. Acestei viziuni înfricoşătoare a „scrierii nescrise", după cum numeşte Pisides „achiropiita", i-ar datora Con-

stantinopolul salvarea sa de atacul simultan al avarilor și perșilor din 626 *(phrikton eidos tês graphês tês agraphou)*[41]. Pisides revine aici asupra ideilor și expresiilor pe care „achiropiita" i le inspirase deja în *Expediția persică*. Imaginea supranaturală a lui Christos este o pledoarie în favoarea celor care cred în Dumnezeu ; în ea, dușmanul își zărește propria condamnare, spunîndu-și că împăratul bizantin, care posedă imaginea taumaturgică, a interceptat prin aceasta decizia judecătorului suprem. Înfrîngerea adversarilor basileului este, în consecință, ineluctabilă și se datorează necredinței acestora, care sînt într-atît de sfruntați, încît înfruntă „achiropiita" lui Christos, menită să reînnoiască lucrarea mîntuitoare a acestuia[42].

Imaginea miraculoasă a lui Christos a fost astfel, în timpul războaielor persice din secolele al VI-lea și al VII-lea, ceea ce fusese *labarum*-ul cu două secole mai devreme, sub Constantin, fiind vorba aici mai mult decît de o simplă asemănare de situație. Reluarea războiului împotriva Persiei reînvia o stare de lucruri ce fusese caracteristică pentru veacul al IV-lea, iar bizantinii erau conștienți de acest lucru, dacă ne gîndim numai la Tiberiu al II-lea care, atunci cînd s-a suit pe tron, s-a gîndit să-și ia și numele de Constantin. Ceva mai tîrziu, fiul cel mai mare al lui Heraclius a primit și el acest nume. De altfel, așa cum am văzut, același Tiberiu al II-lea a reluat mai multe simboluri monetare ale epocii constantiniene, una dintre aceste formule devenind simbolul preferat al emisiunilor bizantine timp de mai mult de două secole : crucea înălțată pe trepte.

Ar fi tentant să presupunem că, apărute în plin război persic, icoanele „nefăcute de mînă" nu erau altceva decît un fel de nou *labarum* care — rămînînd în cadrul amintirilor constantiniene — și-ar fi văzut atribuite o origine la fel de misterioasă ca a acestuia și un același

scop, acela de a servi ca semn de rallere și ca *sacrum* al armatelor imperiale, care erau armatele lui Christos. Scrisoarea apocrifă către Theofil, semnată de trei patriarhi răsăriteni, anterioară transferului „achiropiitei" de la Edessa la Constantinopol (944), pomenește despre prezența acesteia în orașul Edessa, care se mîndrea, adaugă epistola, cu această icoană a lui Christos ca de un sceptru imperial *(ôsperi skêptron basilikon)*[43]: era firesc, desigur, ca un sceptru de împărat să fie încoronat cu imaginea suveranului suprem — Christos. De altfel, o apropiere între *labarum* și „achiropiita" — judecînd după imaginile pe care le cunoaștem și care nu sînt anterioare secolului al XI-lea — nu este imposibilă[44] nici în ceea ce privește forma acestor obiecte. Și într-un caz și în celălalt este vorba despre o țesătură prețioasă, purpurie sau albă cu desene fine, în formă de dreptunghi, rareori de pătrat, aproape întotdeauna culcat și prevăzut cu franjuri pe una sau două laturi. Țesătura este decorată cu mai multe discuri de mărime inegală, pe cel din mijloc profilîndu-se capul lui Christos, în timp ce pe celelalte, două sau patru, se citesc inițialele lui Christos sau cuvîntul NIKA ori se văd mici cruci. *Vexilla* romane erau și ele decorate cu discuri de mărimi diferite în care era înscris, uneori, portretul împăratului domnitor. Cuvîntul NIKA apare pe o replică a Sfîntului Chip de la Nerediția, lîngă Novgorod (către 1198), care se distinge, alături de alte cîteva exemple similare, prin purpura țesăturii de bază[45], o amintire directă, s-ar zice, a victoriilor pe care „achiropiita"-stindard le asigurase imperiului bizantin. Această piesă evocă, în același timp, crucea, alt instrument al victoriei imperiale[46]: cele două silabe ale cuvîntului NIKA sînt în mod obișnuit așezate de o parte și de alta a crucii[47] și, confirmîndu-l pe Gheorghios Pisides, monedele lui Heraclius prezintă, în jurul crucii, o formulă inspirată de constantiniana *en toutô*

nikas (v. *supra* și *il. 6)*. Un secol mai tîrziu, pe monedele de argint *(il. 28, 30)*, aceeași cruce va fi însoțită de cuvîntul NIKA pe care tocmai l-am întîlnit pe „achiropiita" din fresca de la Nerediția. În ceea ce privește capul lui Christos care ocupă un disc din centrul „achiropiitei", el corespunde capului împăratului domnitor — sau împăraților domnitori — care se afla în mijlocul fiecărui *vexillum*. Știm, din două miniaturi din veacul al VI-lea *(Evangheliarul de la Rossano)*[48], că acest gen de *vexilla*, dar fără franjuri, era încă folosit, în Bizanț, în epoca apariției imaginilor „nefăcute de mînă" ale lui Christos.

„Achiropiita" era un fel de *vexillum* — de forma obișnuită la Roma și în Bizanț — al împăratului Iisus Christos, anumite texte liturgice reflectînd această manieră de a înțelege Sfîntul Chip.

Prima mențiune care poate fi datată, a „achiropiitei" din Edessa, se întîlnește la Evagrie, puțin după 593, dată la care Sfîntul Chip se găsea cu siguranță la Edessa. De la sfîrșitul secolului al VI-lea și pînă în 944, ea a rămas acolo, în catedrala orașului, unde îi era consacrată o slujbă specială. Aflăm din *ordo*-ul acestei slujbe[49] că „achiropiita" era așezată pe un tron și era purtată în procesiuni împreună cu acesta. Înainte de a fi instalată, pentru ceremonie, în altar în spatele sfintei mese, ea înconjura cu solemnitate biserica cu o escortă de *sceptre de aur*, douăsprezece ripide, cădelnițe și lămpi. „Achiropiita", acoperită de un văl alb și unul *purpuriu*, se bucura deci de onoarea unei „ceremonii triumfale", asemeni celei prescrise în cazul suveranului. Astfel a fost venerată și „achiropiita" de la Camouliana, conform unui fragment siriac care-i povestește istoria. Potrivit acestui text, care-și are originea într-o relatare din veacul al VI-lea[50], imaginea a fost purtată atunci dintr-un oraș al Asiei Mici în altul, pentru a declanșa o colectă în vederea reconstruirii unei

biserici, călătorie care, pentru autorul povestirii, este imaginea unei noi parusii a Mîntuitorului. Acest voiaj al unei „achiropiite" prin Asia Mică, ca și turul pe care-l făcea cealaltă în timpul slujbei anuale de la Edessa, exprima o gîndire pe care am avut prilejul să o cunoaștem, gîndire potrivit căreia o „achiropiită" este o reînnoire a întrupării. Înștiințați de această nouă coborîre în lume a lui Christos, creștinii îi prezentau onorurile cuvenite împăratului, anticipînd astfel *adventus*-ul final al lui Christos.

În 944 la Constantinopol, după o nouă călătorie prin Asia Mică, orchestrată după toate regulile intrărilor triumfale ale împăraților, „achiropiita" a fost mai întîi depusă în micul oratoriu *Soros* rezervat veșmîntului Fecioarei — imaginea fiind prin aceasta asimilată relicvelor de prim ordin —, apoi adusă în Chrysotriclinos, sala audiențelor imperiale, și așezată chiar pe tronul suveranului [51]. De aceeași ceremonie beneficiau atît crucea, la 13 mai [52], cît și cartea Evangheliei, de Florii [53]. În toate cele trei cazuri tronul împăratului se identifica în mod evident cu cel al lui Christos. Aceste ceremonii reaminteau că, prezent prin cruce, Evanghelie sau „achiropiită", Christos guverna el însuși imperiul creștin. Mai mult, un mozaic din Chrysotriclinos (sfîrșitul secolului al VI-lea) [54] exprima nemijlocit această idee, înfățișînd, deasupra tronului imperial, pe Christos în slavă.

Nici o altă formulă iconografică nu putea exprima mai bine ideea călăuzitoare a imperiului creștin, așa cum fusese definită de Eusebie pe baza experienței constantiniene : Imperiul pămîntesc este un reflex al Împărăției cerești a Logosului. Dat fiind că Chrysotriclinosul a fost decorat prin grija lui Tiberiu al II-lea Constantin, mozaicul înfățișîndu-l pe Christos în slavă deasupra tronului imperial — mozaic a cărui existență este certificată pentru epoca preiconoclastă — are toate șansele să fi fost

conceput chiar de acest suveran. De altfel, mozaicul poate fi lesne încadrat în seria simbolurilor şi numelor pe care Tiberiu le-a repus în vigoare — cu speranţa de a reînvia, o dată cu ele, şi gloria domniei lui Constantin cel Mare — alături de imaginile lui Christos şi de portretul său şi al soţiei sale de pe crucea-relicvar dăruită de el oraşului Roma *. Revenind la „achiropiită", să subliniem, în final, noutatea situaţiei din punct de vedere al statului bizantin : de la Tiberiu al II-lea la Heraclius, timp de cincizeci de ani, acest Sfînt Chip s-a numărat printre marile comori religioase ale imperiului şi a fost însărcinat cu cele mai înalte misiuni în timpul luptei decisive împotriva Persiei mazdeene.

Noua formulă monetară a lui Tiberiu al II-lea, menţinută de succesorii săi, adică crucea înălţată pe trepte, era un simbol al victoriei împăraţilor creştini. Este exact ceea ce proclamă şi legenda însoţitoare : *Victoria Augusti* (sau *Augustorum*) — inscripţie care dovedeşte că imaginea crucii de pe reversul monedelor, începînd cu Tiberiu, este un echivalent creştin (şi constantinian) al păgînei Nikè. Căci, pînă atunci, în acelaşi loc şi însoţită de aceeaşi legendă, era reprezentată Victoria, deseori împodobilă cu o cruce.

O substituire de acelaşi gen avusese loc pentru prima oară în numismatica secolului al V-lea, fiind reluată acum, la jumătatea veacului al VI-lea, cu un succes care a rămas de durată şi care a influenţat şi domeniul învecinat, al sigilografiei imperiale, unde imaginea care a dislocuit Victoria a fost cea a unei Theotokos cu Pruncul. Procedeul de substituire este acelaşi : pe reversul sigiliilor împăraţilor Iustin al II-lea şi Tiberiu era reprezentată în mod curent Nikè, ţinînd în mîini una sau două

---

* *Lapsus calami* : crucea-relicvar a fost, de fapt, dăruită Romei de Iustin al II-lea, v. *infra*, documentele (N. tr.).

coroane (cea care poartă două stă în picioare în atitudine frontală, *il. 54)* și flancată de cîte o cruce ; o dată cu domnia lui Mauriciu (582—602), acest mod de a converti simbolul păgîn al Victoriei a fost judecat ca insuficient și cele două cruci au început să încadreze o Fecioară în picioare, văzută din față. Aceasta, cu cele două mîini dispuse simetric, ține Pruncul, care, în diferitele reprezentări *(il. 52, 53, 56)* ale acestei imagini de pe sigiliile lui Mauriciu, Fokas, Heraclius și Constant al II-lea este întotdeauna prezentat frontal și în axa figurii Maicii sale, uneori chiar pe genunchii ei, (gravurile acestor sigilii, destul de mici, nu permit uneori decît recunoașterea capului lui Iisus) dar, cel mai des, înconjurat de cadrul oval — mai tîrziu rotund, al unui medalion. Medalionul în care este închis pruncul este un scut care transformă imaginea lui Christos-copil într-o *imago clipeata* pe care Fecioara o ține în fața sa, repetînd gestul unei Nikè care, pe dipticul din fildeș al consulului Vasilie, de la Milano, prezintă de aceeași manieră o *imago clipeata* (scut oval) a consulului.

Sînt cunoscute atît o mică amuletă din aur găsită în Italia meridională, cît și o frescă de la Baouît care aplică, la rîndul lor, Fecioarei și Pruncului această iconografie triumfală. Pe frescă, doi îngeri cădelnițează, așa cum se făcea pentru imaginile suveranilor, o *imago clipeata* ovală a tînărului Christos. În același timp, ilustratorul unei evanghelii din Etchmiadzin din secolul al VI-lea introduce același motiv în *Adorația magilor*, ceea ce înseamnă că pictorul cunoștea valoarea termenilor iconografici pe care-i folosea ; într-adevăr, Maria arată regilor magi, gata să-i recunoască suveranitatea, chiar portretul tînărului basileu tocmai înscăunat.

Cu atît mai mult, erau obligați să cunoască simbolurile artei oficiale gravorii sigiliilor imperiale. Astfel, închizîndu-l pe Christos într-un medalion, oval apoi rotund, pe care-l

pun în mîinile lui Theotokos, ea însăşi instalată în locul unei Nikè, ei înfăţişau în mod sigur o *imago clipeata* a lui Christos, menită să asigure izbînda împăraţilor : Theotokos prezenta acest scut aşa cum îl arătase şi magilor, el semnificînd, ca şi în primul caz, că „Dumnezeu este cu noi", traducerea numelui Emmanuel luat din Evanghelie şi înscris pe numeroase imagini palestiniene ale *Adoraţiei magilor*. De altfel, imaginea Fecioarei cu Pruncul, aşa cum poate fi văzută pe sigiliile împăraţilor din secolele al VI-lea şi al VII-lea, corespunde, probabil, tipului iconografic pe care bizantinii din evul mediu îl numeau „Nikopéa". E posibil ca aceeaşi temă să fi fost folosită de Heraclius pentru drapelele care fluturau în înaltul catargelor vaselor care l-au condus de la Cartagina la Constantinopol pentru a pune mîna pe tronul imperial [55]. Tot aceeaşi imagine a fost probabil repetată, ceva mai tîrziu (626), deasupra porţilor Constantinopolului : împăratul Heraclius se găsea atunci departe de capitala sa, în fruntea armatelor din Orient, în timp ce oraşul, lăsat de el în paza Fecioarei, era asediat de Necredincioşi [56].

Primele nouă versuri din *Bellum Avaricum* al lui Gheorghios Pisides, poet de curte al lui Heraclius (Migne, *PG*, 92, 1263—1264), sînt cele care definesc cel mai bine gîndirea bizantinilor din acea vreme, care au făcut din Theotokos cu Pruncul echivalentul creştin al Victoriei imperiale :

Dacă vreun pictor doreşte s-arate ale luptei trofee,
Se cuvine să-nceapă cu cea ce-a născut făr' de sămînţă
Şi astfel portretul să-i întocmească.
Căci numai ea ştie mereu firea să-nfrîngă,
Prin naştere-ntîi, iar apoi şi prin luptă.
Mîntuire acum fără arme ne-aduce
După cum şi cîndva născu fără sămînţă.

Deopotrivă Fecioară-am aflat,
Nebiruită în luptă ca și în naștere.

Se vede aici că Maria este însăși Victoria, căci ea este Theotokos (Născătoare de Dumnezeu), iar biruința pe care o asigură fără să recurgă la arme *(aoplôs)* nu este decît un reflex al celeilalte, mai mari, care a fost însăși maternitatea ei „fără sămînță" *(asporôs)*, în ambele cazuri ea aducînd mîntuirea.

Niciodată înainte nu fusese văzut un împărat care să apeleze la puterea unei icoane, așa cum au făcut-o suveranii de la sfîrșitul secolului al VI-lea și începutul celui următor. Desigur „achiropiita" nu era o icoană oarecare, ci o imagine-relicvă, pe care originile sale supranaturale o așezau deasupra tuturor celorlalte. Noutatea acestui demers este absolută și ea este importantă pentru că astfel de inițiative imperiale în favoarea icoanelor se sprijină pe același fond de credințe pe care se vor întemeia, în sens opus de data aceasta, întreprinderile monarhilor iconoclaști. Să reținem pentru moment că, de la sfîrșitul veacului al VI-lea, împărații Bizanțului au început să se slujească de icoane *în actele lor publice*. Se poate vorbi deci, începînd cu această epocă, de o „politică a icoanei", care mergea mînă în mînă, se pare, cu o *renovatio* conștientă a simbolurilor secolului constantinian.

Tocmai în prelungirea acestor demersuri ale împăraților Tiberiu al II-lea, Mauriciu și Heraclius, sau chiar Iustinian și Iustin al II-lea, se așază inițiativele ultimului suveran al dinastiei lui Heraclius, Iustinian al II-lea (685—695, 705—711). Se știe de altfel că, la suirea sa pe tron, foarte tînărul împărat visa la gloria strămoșilor săi, mai ales la cea a lui Heraclius sau Iustinian, ilustrul său omonim, pe care a și încercat să-l imite[57]. Deși n-a reușit acest lucru, lăsînd în urmă ură și dispreț, trebuie să recunoaștem existența unui ecou al

preocupărilor sale inițiale în două domenii distincte : iconografia sa monetară și deciziile unui sinod reunit de el în propriul său palat. Pentru istoria cultului imaginilor religioase, atît un canon al acestui sinod Quinisext (care își propunea să completeze dispozițiile conciliilor ecumenice * ținute odinioară la Constantinopol sub președinția lui Iustinian și, respectiv, a tatălui lui Iustinian al II-lea, Constantin al IV-lea Pogonat), canon referitor la imaginile lui Christos, cît și efigiile de pe monedele lui Iustinian al II-lea, mărturisesc deopotrivă o inspirație conformă vederilor basileului.

Într-un capitol ulterior, consacrat atitudinii oficiale a Bisericii în problema icoanelor, ne vom opri asupra celebrului canon al Sinodului Quinisext care, din punct de vedere cronologic, este prima mărturie oficială a unei luări de poziție a Bisericii în chestiunea imaginilor creștine.

Imaginile lui Christos pătrund astfel, pentru prima oară, în iconografia oficială a imperiului, iar această promovare, cu totul remarcabilă, se datorează unui demers al împăratului, ceea ce spune multe despre prestigiul de care se bucurau icoanele în dinamica societate bizantină din ajunul iconoclasmului. Este necesar însă să precizăm că aceste icoane onorate de basilei prin reproducerea lor pe monede, erau imagini ale lui Christos asemeni celor „nefăcute de mînă", pe care alți împărați, cu puțin timp înainte, le adoptaseră cu graba cunoscută (v. *supra*). Deja Christosul „achiropiitelor" era un suveran, îndrumător al armatelor care combăteau imperiul nelegiuit al Persiei. Această calitate de suveran suprem și, mai ales, de domn al basileului domnitor este exprimată de iconografia monedelor lui Iustinian al II-lea și subliniată de legendele *Rex regnantium* pentru Christos și *servus Christi*

* Al V-lea (553) și al VI-lea (680) (N. tr.).

pentru împărat. Nicăieri, și pe nici un alt tip de obiect, nu am întîlnit, înainte de Iustinian al II-lea, o exprimare mai limpede și mai explicită a temei monarhiei lui Christos, care are pe pămînt un singur locotenent guvernînd în numele său : basileul.

Cu toate acestea, oricît de mare ar fi fost noutatea acestor imagini ale theocrației, așa cum le concepeau iconografii lui Iustinian, ele au fost totuși prevestite de unele reprezentări mai puțin clare, dar analoage ca sens, pe care le-am întîlnit pe unele obiecte din secolul al VI-lea. Imaginile explicite ale lui Iustinian al II-lea luminează mai bine gîndirea artiștilor imperiali ai veacului precedent, pe care o dezvoltă. Pe dipticul consulului Iustin și pe crucea împăratului Iustin al II-lea, ierarhia puterilor este exprimată de ordonarea imaginilor *clipeatae* ale lui Christos și ale cuplului de suverani. La fel, mai tîrziu, pe icoana bizantină a regelui Geza al Ungariei [58] : împăratul suprem — Christos — este înfățișat în mijloc, prinții asociați — ori cuplul imperial — de o parte și de alta a sa în calitate de acoliți. Imaginile de pe crucea lui Iustin al II-lea îi arată pe suverani adresîndu-i Regelui regilor gesturi de rugăciune sau adorație *(il. 74-76)*. În ceea ce privește dipticul imperial de la Luvru *(il. 73)*, același model ierarhic este vizualizat prin suprapunerea, pe o axă verticală, a împăratului și a lui Christos. De data aceasta accentul cade pe tema triumfului : suveranul este un cavaler victorios căruia întreg pămîntul îi slujește drept cîmp de acțiune în timp ce, deasupra lui, două Victorii înalță, nu mai puțin triumfătoare, un Christos-principe înarmat cu un sceptru crucifer, amplasarea împărăției sale fiind descrisă cu aceeași precizie ca și pentru împăratul-cavaler : *Pămîntului* care-i ține acestuia scara șeii în corespund aștrii (soare, lună, stea) care-l înconjură pe cel dintîi. Unul domnește asupra întregului *pămînt*, in-

spirat de celălalt care, Atotputernic, locuiește în *cer*.

Altfel spus, iconografia monedelor lui Iustinian al II-lea care pare izolată dacă nu se iau în considerare decît efigiile monetare, nu face decît să dezvolte, aplicînd-o cu o funcție precisă, o temă intrată în arta oficială a imperiului la mijlocul secolului al VI-lea (fără a mai vorbi despre medalia constantiniană, poate apocrifă, pe care o citează patriarhii orientali în scrisoarea lor către Theofil, v. nota 8).

Urcarea pe tron a lui Iustinian al II-lea, încoronat de propriul său tată, Constantin al IV-lea, în 685, trebuia să consacre, pentru o lungă perioadă, principiul unei guvernări strict monarhice a Bizanțului. Constantin al IV-lea era în măsură să promoveze acest principiu după ce reușise, cu doar patru ani înaintea încoronării fiului său Iustinian, să-i înlăture de la putere, cu cruzimea acestei vîrste de fier, pe propriii săi frați, Heraclius și Tiberiu (681). Se știe că pînă atunci, timp de zece ani, el împărțise puterea cu cei doi frați, a căror participare la domnie, hotărîtă de Constant, tatăl celor trei basilei asociați, fusese cerută de Senat și de armată (670). Constantin al IV-lea fusese nevoit, la acea epocă, să se încline în fața acestei decizii, fiind chiar constrîns, conform unui cronograf sirian [59], să-și marcheze monedele cu efigiile celor trei împărați. În această privință există o anecdotă, deosebit de sugestivă pentru cel care vrea să pătrundă mai adînc semnificația imaginilor bizantine : trupele themei Anatolia, strînse la Chrysopolis *, avansaseră următorul ciudat argument în favoarea triadei imperiale : *pentru că noi credem în Treime dorim să fie și trei încoronați* [60]. Episodul este interesant pentru că ne dezvăluie starea de spirit care domnea în aceste armate compuse din orientali, în ochii cărora împărații nu erau departe de a întrupa persoanele Trei-

* În fața Constantinopolului, azi Scutari (N. tr.).

mii. Căci, printre altele, la aceste trei Persoane divine păreau să se gîndească soldații privind imaginile celor trei „încoronați" de pe monedele imperiale impuse lui Constantin al IV-lea de către nemulțumiții din 670. De altfel, și vom reveni asupra acestui lucru, importanța acordată acestor imagini, și mai ales efigiilor monetare, este în ea însăși tipică pentru epocă și revelatoare pentru semnificația pe care societatea bizantină o acorda reprezentărilor.

Cedînd în 670, Constantin al IV-lea și-a luat revanșa unsprezece ani mai tîrziu. Dar, murind curînd — și foarte tînăr — nu el, ci fiul său Iustinian a profitat de terenul astfel curățat în vederea restabilirii unei puteri monarhice. La acest fapt trebuie să ne gîndim în primul rînd atunci cînd analizăm noile tipuri de monede iustiniene. Antiteză a guvernării celor trei co-împărați, cea care a debutat în 685 era strict autocratică. Or, dacă partizanii primului sistem puteau cere ca el să fie simbolizat de efigiile monetare, pare firesc — avînd în vedere sensibilitatea epocii pentru expresia iconografică — ca și cu monarhia lui Iustinian al II-lea să se fi întîmplat la fel.

Imaginile de pe monedele lui Iustinian al II-lea exprimă oare în mod efectiv principiul guvernării monarhice? Mi se pare neîndoielnic mai ales în privința emisiunilor în care figurează Christos. Dacă, în sensul anecdotei lui Theofan pe care tocmai am citat-o, trei împărați evocau Treimea, atunci *unul singur* era reflexul lui Christos. Este exact ceea ce vedem pe monedele în chestiune unde sînt înfățișați, în același timp, cerescul Rege al regilor și regele pămîntesc, acesta din urmă purtînd crucea Golgotei (cu trepte), adică *un atribut al lui Christos*. Înainte de a avansa în studiul acestei iconografii monetare, să reținem această antiteză: de o parte monedele lui Constantin al IV-lea — interpretate prin asimilarea celor trei basilei cu Treimea —, iar de cealaltă, cele

ale lui Iustinian al II-lea — care prezentau, în calitate de locotenent al lui Christos, un singur suveran. Însăși ideea de a dota monedele cu o efigie a lui Christos, fapt fără precedent, poate fi explicată prin paralelisme mentale asemeni celui pe care l-am observat la soldații din 670 : dacă existau oameni care întrevedeau Treimea în imaginea celor trei prinți domnitori, atunci și reprezentarea lui Christos ca Domn al principelui unic putea servi la consolidarea monarhiei acestuia.

Din punct de vedere iconografic, imaginile lui Christos de pe monedele iustiniene admit, fără nici un fel de rezerve, această interpretare. Un mistic contemporan cu Iustinian al II-lea, Anastasie Sinaitul, în *Hexameronul* său, cartea a patra, ne dă, într-o formulă excelentă, explicația religioasă a acestei imagini, sprijinindu-se pe citate din Scriptură (Migne, *PG*, 89, 902). Vorbind despre domnia lui Christos, soare al dreptății, Anastasie se exprimă astfel : *Multe sînt cu adevărat stăpînirile soarelui dreptății, multe puterile. El este cu adevărat stăpîn al păcii* (Isaia IX, 6), *stăpîn sau domn al puterilor, împărat al împăraților, stăpîn și domn al celor ce domnesc* (I *Timotei*, VI, 15 ; *Apocalipsa*, XVII, 14, XIX, 16) *și împărat al slavei.*

N-avem nevoie să solicităm prea mult acest text, păstrat numai în versiune latină, pentru a explica imaginile monetare ale lui Iustinian al II-lea. Nu vrem, de aceea, decît să subliniem anumite detalii. Universala *Pax christiana*, simbolizată de globul marcat de cuvîntul *pax*, se referă, probabil, la *Isaia* IX, 6—7, care spune că pacea este fără margini în împărăția lui David, fiind deci, acolo, cu adevărat universală, ceea ce, în limbajul iconografiei, se lasă tradus prin globul cosmosului. Pe de altă parte, crucea cu dublă traversă pe care o ține împăratul își are modelul în crucea pe care Christos o înalță în toate imaginile victoriei sale asupra Morții (*Ansatasis* — Pogo-

rîrea la Iad). Christos învinge Hadesul atingîndu-l cu capătul unei cruci cu dublă traversă; este deci vorba chiar de *arma* lui Christos, cu care împăratul se înarmează la rîndul său, pentru a-i răpune pe dușmanii imperiului creștin, după cum folosește și crucea Golgotei (cu trepte) care, și ea, reprezintă instrumentul biruinței lui Christos, dar în *versiunea* sa, în același timp, „istorică" și constantiniană. Intenția unei „Christomimésis" n-ar putea fi mai evidentă, iar aceste monede — care corespund descrierii medaliei constantiniene cuprinse în scrisoarea celor trei patriarhi — lămuresc în mod admirabil sensul paralelismului tulburător dintre faptele și gesturile lui Christos și cele ale împăratului. Ele sînt chiar o imagine a urmărilor benefice ale înțelegerii depline dintre puterea cerească și cea pămîntească și a desăvîrșitei păci care-i cuprinde atît pe oameni, cît și pe îngeri. Însuși Eusebie n-ar fi dezaprobat o compoziție de acest fel, ca ilustrare a doctrinei sale asupra imperiului creștin universal. Și cum aparține sfîrșitului veacului al VII-lea, această creație trebuie pusă în legătură cu alte manifestări ale reînnoirii temelor constantiniene.

Același pasaj din Anastasie Sinaitul poate să ne ajute la înțelegerea anumitor particularități ale iconografiei lui Christos de pe monedele lui Iustinian al II-lea. Prima versiune ne înfățișează un Christos „împărat al celor ce împărățesc", cu barbă și păr lung. Este Christosul pe care, într-un Ev Mediu mai avansat, iconografii îl vor numi Pantocrator, inspirîndu-se, probabil, din formula verbală „împărat al celor ce împărățesc", care stă la baza compoziției în întregul ei și care este împrumutată din *Apocalipsă*, XVII, 14 sau XIX, 16. Or, cuvîntul Pantocrator încheie versetul care precedă unul dintre aceste pasaje, XIX, 15. Cu toate acestea, „Împăratul celor ce împărățesc" nu este chiar Pantocratorul, el nu este decît trimisul acestuia, Logosul său (*Apocalipsa*, XIX,

13). Prin urmare, dacă „împăratul celor ce împărățesc" de pe monedele din prima serie a primit aspectul Pantocratorului — așa cum poate fi definit de imaginile posticonoclaste — aceasta s-a întîmplat în virtutea principiului, esențial și adesea pomenit de iconodulii bizantini, după care Logosul-Fiu al lui Dumnezeu — este imaginea Tatălui (*Ioan*, XIV, *9*; *II Corinteni*, IV, 4; *Coloseni*, I, 15) căruia îi preia, în consecință, trăsăturile.

Christosul tînăr de pe a doua serie de monede apare numai pe emisiunile în care împăratul ține globul „păcii". Această aluzie, trimite la *Isaia*, *IX*, 6 *sq.*, unde este vorba despre trimiterea de către Dumnezeu Savaoth a unui *fiu*, domn al *păcii*, care este, de asemenea, și Cuvînt al lui Dumnezeu în mijlocul lui Israel. Spre deosebire de ceilalți „fii ai lui Dumnezeu" din tradiția evreiască și grecească, Christos este, prin excelență, „făcător de pace" *(eirênopoios tês oikoumenês)*[61]. Pe de altă parte, legenda care însoțește imaginea lui Christos din această serie este întotdeauna aceeași : „Împăratul celor ce împărățesc", ceea ce trimite la *Apocalipsă*. Or, dacă *Apocalipsa* folosește această expresie de două ori (XVII, 14 și XIX, 16), fiecare dintre aceste pasaje prezintă nuanțe deosebite care ar fi putut da naștere celor două tipuri iconografice distincte ale monedelor lui Iustinian al II-lea. Am văzut că primul (XIX, 16) îl evocă, în același timp, și pe Pantocrator. Acest pasaj ar fi putut inspira deci Christosul primei versiuni : „Împăratul celor ce împărățesc" este Logosul Pantocrator. În al doilea tip, cu sursa în XVII, 14, nu este vorba despre Pantocrator, ci „Împăratul celor ce împărățesc" este asimilat Mielului, biruitor al împăraților pămîntului, care este în mod indiscutabil Christosul mîntuirii, Emmanuel, care se împărtășește și el din aceeași slavă. Acest pasaj nu cerea o înfățișare a Tatălui Atotputernic prin Fiul Logos și, de aceea, „Împăratul celor ce împărățesc" a putut primi tră-

săturile unui Christos tînăr, așa cum arăta cînd, văzîndu-l de departe, Sfîntul Ioan Botezătorul l-a desemnat drept Miel al lui Dumnezeu trimis pentru izbăvirea lumii [62]. Christosul tînăr de pe cea de-a doua serie de monede de la Iustinian al II-lea ar pune astfel accentul *nu* pe atotputernicia *Domnului* din ceruri, ci pe calitatea sa de victimă oferită pentru izbăvirea universală, adică pentru „pacea universală" și finală pe care, o dată întrupat, Fiul lui Dumnezeu o restabilește între Dumnezeu și oameni, împăratul fiind cel care realizează efectiv această pace.

Or, Conciliul Quinisext, reunit în 692, din inițiativa și în palatul lui Iustinian al II-lea, interzicea imaginile Mielului ca simbol al lui Christos și cerea ca ele să fie înlocuite prin reprezentările lui Christos însuși. Imaginea lui Christos tînăr de pe monedele iustiniene ar corespunde exact cerințelor acestui canon. Dacă analogiile noastre sînt valabile, era vorba chiar de una dintre aceste imagini directe „ale lui Christos, care evocau Mielul Jertfei Mîntuirii, fără să-l reprezinte".

Înainte de a examina (v. *infra*) mai îndeaproape faimosul canon 82 al acestui sinod, care privește imaginile lui Iisus Christos și ale Mielului, să amintim cuvintele pe care părinții sinodali le adresau lui Iustinian al II-lea : *Christos, Dumnezeul nostru, care conduce marea corabie a acestei lumi, te-a trimis pe tine, adevărat protector și înțelept cîrmuitor nouă...* Regăsim în aceste cuvinte filozofia politică a iconografiei monetare a lui Iustinian al II-lea : Christos *comandînd* corabia universului pe care împăratul nu face decît să o *piloteze*.

Trebuie să adăugăm totuși că recursul lui Iustinian al II-lea la imaginile lui Christos în vederea unei definiții iconografice a monarhiei sale nu este absolut original decît pentru domeniul monetar. Pot fi, într-adevăr, identificate cîteva din sursele sale de inspirație. Astfel, pe sigilii — care reflectă întotdeauna gîn-

duri şi sentimente mai intime decît monedele — se găseşte în mod curent expresia „slujitor *(doulos)* al lui Dumnezeu“ sau „al lui Christos“ aplicată proprietarului peceţii şi paralelă legendei monetare *servus Christi* a lui Iustinian al II-lea, nouă în numismatică. Tot pe sigilii, este înfăţişată uneori Fecioara cu Pruncul, într-o vreme în care astfel de imagini nu apăreau încă pe monede [63]. Inovînd, emisiunile monetare ale lui Iustinian al II-lea se înrudesc astfel cu sigiliile şi sînt îndatorate acestora pentru unele teme iconografice şi termeni ai legendelor. Ele au în comun cu sigiliile un aspect mai personal şi tendinţa de a reflecta o devoţiune particulară. Desigur, evlavia lui Iustinian al II-lea pentru Christos, afişată în imaginile şi legendele monedelor, avea un caracter guvernamental, sau de stat, dar simbolica monetară stabileşte totuşi o legătură între tînărul suveran şi Christos şi tocmai în aceasta constă asemănarea cu sigiliile.

Pe lîngă sigilii, gravorii monedelor lui Iustinian al II-lea au putut avea şi alte surse de inspiraţie, şi anume obiectele care-l arătau deja, începînd cu veacul al VI-lea, pe Christos alături de împăraţi. Am menţionat mai sus [64] astfel de exemple : crucea lui Iustin al II-lea *(il. 74-76)*, dipticul consular al lui Iustin *(il. 77)* şi dipticul imperial de la Luvru, zis Barberini *(il. 73)*.

b) Monede

Tiberiu al II-lea Constantin (578—582)[65]

Tipul 1. *Solidus.* Aur. *Avers:* împăratul bust, frontal, *stemma* şi costum militar cu scut în dreapta, ţine un glob surmontat de o cruce. D(o)M(inus) TIB(erius) CONSTANT(inus) P(ater) P(atriae) AUG(ustus). *Revers:* cruce pe patru trepte. VICTORIA AVGG (augustorum) H (numărul oficinei) CONOB (Constantinopol). *Il. 3.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, I, p. 105 *sq.*, Tolstoi, V, p. 467 *sq.*

Tipul 2. *Solidus.* Aur. *Avers:* bustul împăratului, frontal, *stemma* şi costum militar cu loros; ţine o *mappa* în dreapta şi un sceptru cu vultur surmontat de o cruce în stînga. CONSTANT(inus) AGG (Augustissimus) VIV(at) FELIX. *Revers:* cruce pe patru trepte. VICTORIA AVGG (augustorum) I (numărul oficinei) CONOB (Constantinopol). *Il. 2.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, I, pp. 106, 108, Tolstoi, V, pp. 469—470.

Tipul 3. *Semissis.* Aur. *Avers:* bustul împăratului, spre dreapta; poartă diademă şi costum militar. D(o)M(inus) CO(n)STANTINVS P(ater) P(atriae) A(u)G(ustus). *Revers:* cruce pe o circumferinţă (glob). VICTOR(ia) TIBER(I) AV(gu)S(ti) CONOB (Constantinopol). *Il. 4.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, I, p. 107. Tolstoi, V, p. 470.

Tipul 4. *Semissis.* Aur. *Avers:* bustul împăratului, spre dreapta; poartă diademă şi costum militar. D(o)M(inus) CO(n)STANTINUS P(ater patriae) A(u)G(ustus). *Revers:* o cruce. VICTOR(ia) TIBER(i) AV(gu)S(ti). CONOB (Constantinopol). *Il. 5.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, I, p. 107.

Tipul 5. *Avers:* acelaşi ca pe *solidus*-ul din primul tip; aceeaşi legendă. *Revers:* o mare monogramă a lui Christos însoţită uneori de literele T şi P.

Tolstoi, V, pp. 471—472. Cf. Wroth, I, pp. 107 şi 123.

Tipul 6. Argint. *Avers:* aceeaşi imagine a împăratului, purtînd însă cască; aceeaşi legendă. *Revers:* într-o coroană, o cruce perlată înconjurată de cuvintele LUX MVNDI.

Tolstoi, V, p. 472.

Tipul 7. Bronz. *Avers:* bust al împăratului ca pe *solidus*-ul de la primul tip; aceeaşi legendă. *Revers:* un M surmontat de monograma lui Christos. ANNO (cu cifră) şi CON (Constantinopol).

Wroth, I, p. 107.

Heraclius (610—641) şi fiul său Heraclius Constantin

Miliaresia dubli, de argint, emişi începînd cu 615. *Avers:* cei doi împăraţi aşezaţi pe un tron dublu, în costume lungi, purtînd coroane; ţin fiecare cîte un glob. DD (Domini) NN (Nostri) HERACLIVS ET HERAC(lius) CONS(tantinus). *Revers:* cruce pe un glob înălţată pe trei trepte. DEVS ADIVTA ROMANIS. *Il. 6.*

Wroth, I, p. 195 etc. Tolstoi, VI, p. 667 *sq.*

Exemplar la Cabinet des Médailles, Paris, Colecţia Schlumberger. Potrivit *Strategicon*-ului lui Mauriciu, soldaţii bizantini îi atacau pe duşmani strigînd „*Deus adjuta Romanis*", E. Stein, *Studien zur Geschichte des byzantinisches Reiches*, Stuttgart, 1919, p. 132.

Constant al II-lea (641—668) cu fiii săi Constantin, Heraclius şi Tiberiu

Tipul 1. *Solidi* pe care Constant al II-lea i-a emis între 659 şi anul morţii sale (668) îl arată pe împărat însoţit de cei trei fii ai săi, Constantin (viitorul Constantin al IV-lea), august din 654, Heraclius şi Tiberiu, cezari din 659. *Avers:* busturile, văzute din faţă ale lui Constant al II-lea şi Constantin; primul poartă o cască, iar cel de-al doilea o coroană; hlamidă reţinută de o fibulă pe umărul drept. D(omi)N(us) CONSTANS. *Revers:* cruce pe trei trepte sau pe un glob, flancată de cei doi cezari, Heraclius şi Tiberiu, în picioare, purtînd coroană şi glob surmontat de o mică cruce. VICTORIA AVGV(storum) A. Ultima literă indică probabil numărul atelierului. *Il. 8.*

Wroth, I, p. 260 *sq.* Tolstoi, VII, p. 777 *sq.*

Tipul 2. *Solidus.* Aur. *Avers:* bustul văzut din faţă al lui Constant al II-lea; poartă o cască cu egretă; din costumul acoperit de o mare barbă nu se zăreşte, sub umărul drept, decît verigile fibulei;

în mîna dreaptă ține o cruce. VICTORIA AUGU(storum) Δ. Ultima literă trebuie să aibă un sens numeric (număr de atelier). *Revers:* în picioare, frontali, aliniați, cei trei frați asociați la domnie; poartă veșminte lungi, civile și coroane cu cruce; țin fiecare, în dreapta, cîte un glob surmontat de o cruce. În exergă: CONOB. *Il. 7.*

Exemplar la Cabinet des Médailles, Paris, colecția Schlumberger. Cf. Wroth, 262. Tolstoi, p. 783.

Constantin al IV-lea (668—685) cu frații săi Tiberiu și Heraclius

Tipul 1. *Solidus.* Aur. *Avers:* bustul lui Constantin al IV-lea, din față; coroană, hlamidă reținută de o fibulă pe umărul drept, sferă cu cruce. DN CONSTANT... *Revers:* cruce pe trei trepte flancată de figurile în picioare, frontale, ale lui Tiberiu și Heraclius. Poartă coroane și hlamide și țin sfere cu cruci. VICTORIA AUG(ustorum) CONOB. *Il. 9.* Wroth, II, p. 321. Tolstoi, p. 802.

Tipul 2. *Solidus.* Aur. *Avers:* bustul lui Constantin al IV-lea, frontal; cască cu egretă și un șir dublu de perle la bază; cuirasă, scut decorat cu o figură ecvestră; ține o lance așezată oblic pe umărul drept. DN CONSTANTINI. *Revers:* cruce pe patru trepte flancată de figurile lui Tiberiu și Heraclius, în picioare, văzuți din față; poartă veșminte civile și o coroană cu cruce; în mîna dreaptă, un glob încoronat de o cruce. VICTOR(I)A AUGV(storum) CONOB. *Il. 10.*

Exemplar la Cabinet des Médailles, Paris, Colecția Schlumberger. Cf. Wroth, II, 314. Tolstoi, p. 797 *sq.*

Iustinian al II-lea (685—695 și 705—711)
PRIMA DOMNIE (685—695)

Tipul 1. (*solidi, semisses, tremisses* și argint). *Avers:* Iustinian al II-lea bust, frontal, cu coroană, tunică și mantie reținută de o fibulă pe umărul drept; ține un glob surmontat de o cruce. D(ominus) IVSTINIANVS PE(rpetuus) AUG(ustus). *Revers:* cruce înălțată pe trei trepte. VICTORIA AUGV(sti). *Il. 11.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Wroth, II, pp. 330—331. Tolstoi, VIII, p. 835 *sq.*

Tipul 2. (*solidus, tremisses* și argint). *Avers:* Împăratul în picioare, frontal, cu picioarele întoarse spre stînga; în aceeași direcție prezintă o cruce pe care o ține în mîna dreaptă; încoronat, învești mîntat cu loros; în stînga ține un sul; crucea din mîna

dreaptă se sprijină pe trei trepte. D(ominus) IVSTINIANVS SERV(us) CHRISTI. *Revers:* bustul frontal al lui Christos binecuvîntînd și ținînd o carte închisă; păr lung și barbă abundentă; o cruce în spatele capului; lipsește nimbul. IH(esu)S CRISTVS REX REGNANTIVM. CONOB. *Il. 12—14.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 331 *sq.* Tolstoi, VIII, p. 840 *sq.*

Tipul 3. (*solidus, tremisses* și argint). *Avers:* împăratul bust, frontal; poartă coroană și un larg loros perlat; în mîna dreaptă ține o cruce pe trei trepte mai mică decît cea de la tipul 2; în stînga, glob surmontat de o cruce cu două traverse, marcată de cuvîntul PAX. D(ominus) IVSTINIANVS MVLTVS AN(nos). *Revers:* Christos bust, frontal, binecuvîntează și ține o carte închisă; tînăr, barbă tunsă scurt, în colier, păr scurt și buclat (două șiruri suprapuse de bucle mari); în spatele capului, cruce fără nimb. D(omi)N(us) IH(esu)S Cr(istos) REX PREGNANTIVM. *Il. 15, 16.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 332 *sq.* Tolstoi, VIII, p. 841 *sq.*

A DOUA DOMNIE (705—711)

Tipul 4. *Avers:* bustul lui Iustinian și cel al fiului său Tiberiu, ținînd împreună o mare cruce sprijinită pe trei trepte; coroane și veșminte ca pe monedele de același tip ale primei domnii. D(omi)N(us) IVSTINIANVS ET TIBERIVS P(atres) PA(triae). *Revers:* ca pe monedele de tipul 3. *Il. 17.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 354. Tolstoi, VIII, p. 892 *sq.*

Tipul 5. *Avers:* Iustinian și Tiberiu, ca mai sus, dar crucea pe care o țin se sprijină fie pe trei trepte fie pe un glob marcat uneori de cuvîntul PAX. Aceeași legendă. *Revers:* Christos tînăr, ca pe reversul celui de-al treilea tip din prima domnie. Aceeași legendă. *Il. 18—19.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 354 *sq.* Tolstoi, VIII, p. 893.

b) Sigilii

La sfîrșitul secolului al VI-lea și în cel de-al VII-lea veac, împărații bizantini au folosit un gen de sigilii care prezenta pe revers o imagine a lui Theotokos. Cunoaștem exemple ale acestui tip de sigiliu imperial pentru toate domniile succesive, începînd cu cea a lui Mauriciu (582—602) și sfîrșind cu cea a lui Constant al II-lea și a fiilor săi (641—668), trecînd prin Fokas și Heraclius. Este posibil ca aceste sigilii să fi rămas în uz pînă în vremea iconoclaștilor, adică și sub domniile lui Constantin al IV-lea

şi Iustinian al II-lea. Sînt toate şansele ca mai ales acest din urmă împărat, care a introdus iconografia religioasă în numismatică, să fi continuat să se folosească de sigilii împodobite cu o efigie a lui Theotokos. Această ipoteză este plauzibilă, deşi exemplele păstrate de sigilii de acest tip din domniile imediat anterioare sînt extrem de rare ; n-a lipsit mult ca existenţa lor să ne rămînă cu totul necunoscută. De altfel, publicate în cea mai mare parte într-o lucrare rusească şi conservate, cu cîteva excepţii, în Rusia, aceste monumente au scăpat atenţiei anumitor arheologi moderni.

Sigiliile din acest grup prezintă aceleaşi caracteristici. Pe avers, efigia, sau efigiile împăraţilor domnitori ; pe revers, imaginea Maicii lui Dumnezeu care, cu cîteva excepţii, este înfăţişată în picioare, frontal, şi poartă în faţa ei, în mijlocul trupului, un medalion care închide o imagine a lui Christos Prunc. Medalionul, care este de fapt un *clipeus*, adică un „scut"-disc, poate fi oval sau rotund : cea care apare mai întîi, în vremea lui Mauriciu, este forma ovală, îngăduind reprezentarea întreagă a Pruncului. Ea continuă să fie folosită mai tîrziu alături de forma circulară, piesa cea mai tînără din serie, datînd din anii domniei lui Constant al II-lea şi a fiilor săi, purtînd tot un scut oval. In mod excepţional, pe un singur sigiliu, Theotokos cu Pruncul apare bust *(il. 52, 53, 54, 55, 56)*.

Acest din urmă sigiliu aparţine Muzeului Lavigerie (cf. Cabrol, *Dict.*, fig. 2151 : desen), al cărui conservator a binevoit să-mi procure fotografia pe care o reproduc (foto Agipan, Tunis), şi căruia îi mulţumesc pentru a mă fi autorizat cu atîta amabilitate să o reproduc în prezenta lucrare. Celelalte exemple de acest fel pe care le reproducem sînt preluate dintr-o publicaţie rusească, destul de veche şi mai ales, rară în bibliotecile din Europa occidentală : N. Lihaciov, *Nekotorye starejšie tipy pečatej vizant. imperatorov*, în „Numizmatičeskij Sbornik" I, Moscova 1911, pp. 497—539. Sigiliile noastre sînt descrise la pp. 504—513 şi reproduse sub fig. 22—45 (fotografii). Anumite exemplare din această serie aparţin Ermitajului, altele au făcut parte din colecţiile fostului Institut Arheologic Rus din Constantinopol, găsindu-se actualmente în acelaşi muzeu.

Lihaciov semnalează pe bună dreptate (pp. 504—505) că, atunci cînd Theotokos apare pentru prima oară pe reversul sigiliilor lui Mauriciu, ea înlocuieşte o Nikè care se afla pe sigiliul predecesorului lui Mauriciu, Iustin al II-lea. Trecerea de la o imagine a Victoriei la una a Fecioarei este cu atît mai evidentă cu cît, procedînd la această substituire, gravorii au menţinut cele două cruci care le flancau

invariabil. Există, pe de altă parte, o simetrie între cele două coroane pe care le ține Victoria și scutul pe care-l poartă Fecioara. Un scut de acest gen, purtat de o Nikè, aparține iconografiei triumfale. Reproducem, sub *il. 52* și *53*, sigilii din secolele al VI-lea și al VII-lea cu Theotokos și, sub *il. 54*, sigiliul lui Iustin al II-lea cu Nikè între două cruci.

c. Diptice și cruci

Diptic consular al lui Iustin (ruda lui Iustinian I și Iustin al II-lea), consul în 540, la vîrsta de 8—10 ani.

Berlin, Muzeul arheologic. Fildeș sculptat într-un atelier din Constantinopol *(il. 77)*.

Aceeași decorație pe ambele voleuri : în mijloc, într-un medalion, bustul văzut din față al consulului : poartă tunică și loros și ține o *mappa* și un sceptru cu bustul împăratului ; în jurul medalionului, ornamente florale, dincolo de care, în partea de jos a voleurilor, doi prunci răstoarnă monede de argint în vase, ca și alte obiecte rezervate seniorilor ; în partea de sus, se înșiruie trei imagini *clipeatae*.

Cele două grupuri de cîte trei medalioane sînt rezervate acelorași personaje, reprezentate frontal, bust : împăratul Iustinian la stînga, împărăteasa Theodora la dreapta și Christos între ei. În timp ce portretele cuplului imperial sînt identice pe cele două voleuri, imaginile lui Christos se deosebesc prin cîteva particularități. La stînga, obrajii sînt netezi și, poate, barba și părul mai puțin abundente ; tunică și *pallium* ; lipsește crucea din spatele capului. La dreapta, se văd pe obraji mai multe eurbe, probabil pentru a marca partea de sus a unei bărbi mai dezvoltate ; păr revărsat pe umeri ; tunică fără *pallium*, cu un guler subliniat de trei dungi și o deschidere (?) la mijloc ; cruce cu extremitățile evazate în spatele capului [66].

Diptic imperial (un singur voleu) al lui Iustinian I (?). Mijlocul secolului al VI-lea. Paris, Luvru. Fildeș sculptat într-un atelier din Constantinopol *(il. 73)*. Din cele cinci plăcuțe care alcătuiau voleul dipticului nu s-au păstrat decît patru.

Celebră capodoperă a sculpturii în fildeș bizantine, pe care ar fi inutil să o descriem aici în toate detaliile. Împăratul este înfățișat călare, ca un triumfător cosmic ; el este încoronat de o Victorie care se sprijină pe globul Universului, în timp ce piciorul i se odihnește pe mîna Terrei, iar un șef barbar face gestul supunerii (lancea împăratului este pregătită să-i străpungă piciorul) ; comandantul armatelor care au repurtat victoria în numele împă-

ratului îi prezintă acestuia o statuetă a Victoriei gata să-i decerneze o altă coroană ; la picioarele sale este așezată o pungă cu bani ; barbari („Sciți" și Indieni) conduși de o Victorie, prezintă biruitorului daruri de aur, coroane, colți de elefant și animale regale, un leu, un elefant și un tigru care se înclină în fața stăpînului pămîntului. În sfîrșit, deasupra acestuia, două genii în zbor poartă un scut pe care se profilează bustul unui Christos tînăr care binecuvîntează și ține o cruce-sceptru ; poartă tunică și *pallium* ; în jurul lui, soarele, luna și o stea fac din *clipeus* o imagine a cerului. Înarmat cu sceptru, el este suveranul cerului, situat deasupra împăratului, suveran al pămîntului, binecuvîntîndu-l și conferindu-i victoria [67].

d) Crucea lui Iustin al II-lea

Cruce de argint aurit (33×25 cm.), dăruită orașului Roma de către un împărat Iustin și soția sa, așa cum reiese din inscripția gravată pe revers : LIGNO TVO CHRISTVS HVMANVM SVBDIDIT HOSTEM DAT ROMAE IVSTINVS OPEM ET SOCIA DECOREM. De peste o jumătate de veac, majoritatea arheologilor îi identifică pe acești suverani cu Iustin al II-lea (565—578) și Sofia. Arta reliefurilor cizelate care ornamentează crucea mi se pare de natură să confirme această atribuire ; pentru rațiuni stilistice, domnia lui Iustin I (518—527) mi se pare mai puțin probabilă (deși *Liber Pontificalis*, ed. L. Duchesne, I. pp. 271, 276, il. 74—76, menționează daruri făcute de acest împărat la Vatican).

În afara inscripției, pe revers nu se mai află decît cabosoane (pietre prețioase înlocuite de sticlă colorată) ; medalionul relievar din mijloc este modern. Patru perle sînt suspendate de brațul transversal al crucii. Aversul păstrează decorul original. Întreaga suprafață a crucii este acoperită cu motive cizelate care includ, în afara ornamentelor florale și a bordurii, cinci medalioane care sînt rezervate, cel din mijloc Mielului, nimbat și purtînd o cruce-sceptru, cele din extremitățile verticale bustului lui Christos înfățișat de două ori ; în sfîrșit, medalioanele brațului transversal, reprezintă portretele bust ale împăratului și împărătesei donatori ai crucii.

Cei doi donatori sînt văzuți din față, făcînd gesturi orante (de rugăciune în fața crucii) ; împăratul poartă o tunică și o mantie cu „tavlion" și guler perlat, precum și diademă simplă : șir de perle și trei egrete. Împărăteasa este înveșmîntată într-o rochie cu guler garnisit din abundență cu perle și cu o mare coroană închisă, împodobită cu cinci egrete [68].

e) Reprezentările imaginii „achiropiite" a lui Christos

Vom reproduce cele două exemplare ale acestor reprezentări care ne par a fi cele mai vechi.

1. Miniatură într-un manuscris al *Scării* lui Ioan Climax, la Biblioteca Vaticană, Rossinensis 251, f. 12v. Datare incertă: secolul al XI-lea mi se pare mai probabil decît „mijlocul secolului al XII-lea", așa cum ar vrea autorul unei monografii recente asupra ilustrațiilor la Ioan Climax[69] * *(il. 67)*.

Pictura înfățișează, una lîngă alta, două imagini ale lui Christos, fiind vizibile numai capul și gîtul, pînă la marginea tunicii; capul este ușor întors într-o parte, care nu este aceeași pentru cele două figuri. Acest procedeu, tipic pentru pictura bizantină, servește la echilibrarea compoziției din miniatură: preocupările estetice au primat asupra dorinței de a imita originalul, în cazul nostru Sfintele Chipuri[70], în care Christos era văzut din față, în toate reprezentările vechi, cu excepția celei din Rossinensis 251. Extremitatea gîtului depășește discul nimbului pe care se detașează capul lui Christos. Cele două Sfinte Chipuri nu se disting decît prin fondul pe care se detașează: la stînga avem de-a face cu reprezentarea unei țesături albe cu franjuri, agrementată cu motive roșii (romburi cu fleuroane: gen de țesătură imitat adesea de mozaicurile pavimentare paleocreștine, din Antiohia de exemplu), în timp ce, la dreapta, ornamentele sînt identice, dar albe pe fond roșu, acoperind un rectanglu fără franjuri. Judecînd după imaginile posterioare ale acelorași „achiropiite" din aria bizantină și slavă a secolelor al XII-lea—al XIII-lea și de mai tîrziu, în care inscripțiile explică imaginile[71], reprezentarea din dreapta trebuie să fie „achiropiita" pe pînză, Mandylionul din Edessa adus la Constantinopol în 944, iar imaginea din stînga „achiropiita" pe cărămidă sau țiglă, copie miraculoasă a celei dintîi, „Keramionul", care a fost adus și el din Siria la Constantinopol. Din veacul al X-lea și pînă la jefuirea Constantinopolului de către cruciați în 1204, cele două Sfinte Chipuri erau păstrate într-o capelă a Marelui Palat. Iconografia reflectată de miniatura din Rossinensis 251 a fost deci stabilită în epoca în care cele două chipuri se găseau reunite la Constantinopol.

---

* Într-un studiu special (*Manuscrise bizantine în colecții din România*, București 1984, pp. 27—28) am avut prilejul să confirm datarea lui John Rupert Martin, plasînd eu însumi codicele Rossinensis 231 în al doilea sfert al secolului al XII-lea (N. tr.).

Legenda ΠΛΑΚΕϹ ΠΝ(ΕVΜΑΤ)ΙΚΑΙ care însoţeşte miniatura este un hapax. Ea se explică prin textul lui Ioan Climax care se află pe aceeaşi pagină a manuscrisului (cf. Migne, *P.G.*, LXXXVIII, pp. 632—633). Autorul declară, în introducerea la *Scară*, că el a însemnat învăţăturile dumnezeieşti pe inimile pure şi nepătate ale auditorilor săi, „ca pe nişte foi de hîrtie, sau, mai bine zis, ca pe nişte tăbliţe spirituale" *(plakes pnevmatikai)*. Ioan de Raith ne atestă că în vremea lui Ioan Climax aceste „tăbliţe spirituale" făceau aluzie la Tablele Legii mozaice: pentru el, *Dumnezeiasca Scară* scrisă în mînăstirea Sinai era o lucrare comparabilă cu poruncile pe care Moise le primise tot pe Sinai şi care au fost însemnate de Dumnezeu pe Table *(ibidem*, p. 624). Astfel, cuvintele „tăbliţe duhovniceşti" înlocuiesc uneori titlul obişnuit al tratatului lui Ioan Climax (de exemplu, *ibidem*, p. 632), iar ilustratorul uneia dintre copiile lui manuscrise, cea de la Princeton, şi-a imaginat, pentru a reprezenta *Dumnezeiasca Scară*, două dreptunghiuri culcate unul lîngă celălalt, purtînd cuvintele ΠΛΑΚΕϹ Ц N(EVMAT)IKAI: este vorba despre Tablele Legii reînnoite; şi pentru a ne face să înţelegem că este vorba chiar despre o nouă versiune a Tablelor, despre versiunea lor creştină, el a adăugat, alături de aceste tăbliţe, o cruce pe suport cu numele lui Christos: IC XC[72].

Ilustratorul lui Rossinensis pleacă de la aceleaşi date. Dar modul său de a reprezenta versiunea creştină a Tablelor Legii (care este tratatul *Dumnezeieştii Scări*) este diferit: el face apel la cele două Sfinte Chipuri, şi anume la amîndouă şi nu la unul singur, ca de obicei, însoţindu-le de legenda ştiută. Această alunecare a putut avea loc deoarece, ca şi poruncile cuprinse în Tablele lui Moise, imaginile lui Christos — „Mandylionul" de la Edessa şi replica sa pe cărămidă, „Keramionul" — fuseseră imprimate chiar de Dumnezeu, într-un mod supranatural[73]. Am avut prilejul să arătăm că apariţia „achiropiitelor" fusese celebrată ca o „nouă întrupare". Aici, ele sînt o replică a Tablelor Legii, aparţinînd epocii Harului, şi e important să observăm că noua vîrstă a omenirii este definită nu prin porunci, ci prin imaginea lui Christos: vederea lui Dumnezeu este o revelaţie a adevărului.

2. Miniatură din Evanghelia georgiană zisă de la Alaverdy (Tbilisi, Sion, nr. 484), f. 320v., anul 1054 (foto École des Hautes Etudes[74]) *(il. 68)*.

O vinietă care prefaţează un capitol, formează un mare dreptunghi pe care se detaşează ţesătura albă cu franjuri a Mandylionului. De data aceasta, „ştergarul" nu mai este pătrat, sau aproape, ca pe

miniatura din Rossinensis 251, ci are forma unui dreptunghi culcat. Capul lui Chriștos se detașează pe discul cu nimbul crucifer și, semn al arhaismului acestui tip iconografic, gîtul este reprezentat ca pe miniatura din Rossinensis. Pe țesătură sînt desenate literele IC XC, opt mici cruci închise în cercuri și, de-a lungul mărginilor laterale și a franjurilor, două șiruri de imitații de litere cufice ilizibile. Amplasamentul acestor pseudo-inscripții ne amintește de țesăturile musulmane confecționate în *tiraz*-urile princiare. Ca și cuvîntul Mandylion, care este arab [73] (acest termen pe care bizantinii îl foloseau pentru a desemna Sfîntul Chip le-a venit, o dată cu obiectul, din Edessa, unde creștinii l-au aplicat imaginii achiropiite sub influența musulmanilor, stăpînii țării), această imitație a unei inscripții cufice este un ecou al patriei de origine a Sfîntului Chip, și a creștinismului de acolo, marcat de influențe exterioare islamice. Este vorba, probabil, de o versiune iconografică a Sfîntului Chip creată chiar la Edessa, și care, în orice caz, nu este tipul pe care-l întîlnim în mod curent în Bizanț (unde inscripția cufică sau pseudo-cufică nu apare niciodată, în timp ce denumirea arabă de Mandylion este adoptată).

NOTE

1. V. *infra*, pp. 156—157.

2. V. *infra*, pp. 162—163.

3. Trebuie distinse de portretele imperiale fixate pe pereții bisericilor, ca cel al lui Iustinian I de la San Vitale ori ale lui Constantin al IV-lea Pogonat și ale fiilor săi de la Sant' Apollinare in Classe din Ravenna : căci aceste portrete apar pe panouri speciale, și nu în interiorul unui cadru care închide și reprezentări religioase.

4. Wenger, în „Revue des Etudes Byzantines" X, 1962, p. 51 *sq.* Traducerea pe care o dau porțiunii de text care interesează prezentul studiu diferă de

cea a R. P. Wenger, care nu a ținut seama de mărturia monumentelor arheologice: „Aceiași împărați (Leon I și Verina) iubitori de Dumnezeu și de Christos au dăruit acolo relievarul Sfintei Soros (nume care era conferit, la Blacherne și la Chalkoprateia, unui edicul-casetă în care erau păstrate relievele Fecioarei și ale altor sfinți) și o imagine cu totul din aur, făcută din pietre prețioase. Pe această imagine șade, pe un tron, stăpîna noastră, preacurata Maică a lui Dumnezeu, iar de o parte și de alta, Leon și Verina, aceasta ținînd în brațe pe fiul ei Leon, micul împărat, prosternată în fața stăpînei noastre Maica lui Dumnezeu, împreună cu Ariana, fiica lor. Această imagine se află de atunci deasupra altarului Sfintei Soros. În ceea ce-l privește pe acest Leon, micul împărat, el a domnit după moartea părintelui său". Leon al II-lea nu a domnit, de fapt, decît cîteva luni, la vîrsta de șase ani (în 474), fiind nepotul, nu fiul, lui Leon I și al Verinei, fiul fiicei lor Ariana și al soțului acesteia Zenon, care a domnit după Leon al II-lea. Absența portretului lui Zenon de pe acest mozaic oficial, comandat în timpul domniei lui Leon I, se explică dacă ne amintim că acest împărat, condamnînd instabilitatea ginerelui său în materie de credință, nu a vrut niciodată să-l asocieze la tron (cf. Nichifor Callist, 29: *PG.*, 147, 84). Autorul textului, care definește rangul lui Leon al II-lea ca *mikros basileus**, evocă scurta perioadă care s-a scurs între asocierea copilului la putere (octombrie 473) și moartea lui Leon (18 ianuarie 474). Eroarea pe care o comite vorbind despre Leon al II-lea ca despre un fiu (nu un nepot) al lui Leon I, poate să surprindă, dată fiind precizia cu care titlul copilului este reprodus, în ciuda foarte scurtei sale domnii ca împărat asociat. Autorul era familiarizat, pesemne, cu obiceiul care cerea ca fiul împăratului domnitor să fie asociat la tron. Identitatea numelor a contribuit și ea la această eroare, care e cu atît mai explicabilă cu cît el scria într-o epocă sensibil posterioară: dovadă fraza în care declară că „de atunci" pictura a rămas deasupra altarului Sfintei Soros. Poate din pricina legendei care însoțea imaginea — ori din cauza unui detaliu iconografic precis, cum ar fi atitudinea Verinei, distinctă de cea a celorlalte personaje —, autorul textului nostru nu ne spune decît despre Verina că ar fi fost înfățișată „prosternată" în fața Fecioarei. Fie că este vorba despre un ecou al legendei sau de atitudinea (de proschineză) a împărătesei, această trăsătură merită să fie reținută căci ne furnizează, poate, cheia imaginii și explică demersul religios

---

* Micul împărat (N. tr.)

care i-a dat naștere. Avem de-a face, după toate aparențele, cu un ex-voto comandat cu ocazia promovării copilului Leon la rangul de „mic (al doilea) împărat". Tocmai în calitatea sa de împărăteasă — înlocuind-o astfel pe Ariana : aș propune să se intercaleze un *ôs* în fața cuvintelor *ton idion yion Leonta*, „Verina purtîndu-l *ca* pe propriul său fiu" ; de ce s-ar fi subliniat expresia *propriul său fiu (ton idion yion)*, din moment ce Ariana este prezentată, mai departe, drept *fiica lor (è toutôn thygatêr)* — ține basilissa Verina copilul în brațe, prezentîndu-l Maicii Domnului. Tocmai pentru a cere protecția Stăpînei cerești pentru prunc, în momentul în care acesta devine împărat, însăși împărăteasa se prezintă la picioarele tronului Fecioarei. Intenția pe care o presupunem și iconografia acestei imagini ne fac să ne gîndim la anumite reliefuri de pe sarcofagele paleocreștine occidentale din secolul al IV-lea, precum și la mozaicurile votive de la Sfîntul Dimitrie din Tesalonic, destul de apropiate ca dată, în care mame (sau părinți) prezintă (și consacră) copiii lor în fața Sfîntului Dimitrie sau chiar a Fecioarei (cf. Grabar, *Martyrium*, II, fig. 142—146). Cărei tehnici îi aparține imaginea descrisă de text ? Dat fiind amplasamentul ei deasupra altarului, îmi vine a crede că este vorba despre un mozaic de absidă. Spunînd că ea era „cu totul din aur *(olochryson)*, facută din pietre prețioase" (= de valoare, *ek lithon polytelôn*) (textul interzice traducerea „din aur *cu* pietre prețioase"), autorul a putut descrie un mozaic de absidă pe fond de aur. Nimic nu este mai tipic, pentru secolele al IV-lea—al IX-lea, și chiar dincolo de ele, decît mozaicurile de acest fel, cu Christos sau Fecioara în mijloc și portretele donatorilor pe cele două laturi. Interesul exemplului oferit de biserica Blachernelor, constă în aceea că un astfel de mozaic se găsea, în 473, într-un lăcaș din Constantinopol : căci pînă în acest moment, toate exemplele cunoscute sînt înregistrate în țările latine.

5. Împăratul Leon al VI-lea cel Înțelept (mort 912), în proschinează în fața Pantocratorului : Th. Whittemore, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Paris-Oxford 1933, pl. XII *sq.*

6. Wenger, *l.c.*, p. 51 : „...prezența la Constantinopol a relicvei veșmîntului Fecioarei asigură (adică sporește) puterea Imperiului" : *tês basileias èsphalisanto kratos.*

7. Eusebie, Scrisoarea către Constantina, Migne, *PG.*, 20, 1545 *sq.*

8. Scrisoarea patriarhilor orientali către împăratul Theofil în Migne, *PG.*, XCV, 384 ; Bibliografia la M. Chatzidakis, în „Epetêris tôn Byzantinôn Spoudôn" XIV, 1938, p. 399. *Cf. infra.*

9. Maurice, *Numismatique constantinienne*, II, p. 256 *sq.*, nr. XIV, Cf. Eusebie, *Hist. eccl.* X, 4, 6.

10. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, pp. 28—29.

11. *Ibidem*, pl. XIII—XV.

12. V. *supra*, pp. 87—88.

13. R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin 1929, p. 188.

14. Un foarte minuțios studiu al acestei cruci a fost întreprins de Christa Belting-Ihm *(Das Justinus Kreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom*, în „Jahrbuch des Römisch-Germanisches Zentralmuseums Mainz" 12, 1965, p. 192 *sq.*) care insistă asupra restaurărilor suferite de această cruce. Ea emite astfel îndoieli asupra datei și persoanei donatorului imperial. Dar, pentru prezentul studiu, ni s-a părut nimerit să-l păstrăm, ca donator, pe Iustin al II-lea* împreună cu soția sa, și, în consecință, să datăm obiectul în limitele cronologice ale domniei acestui împărat. Pentru atitudinea orantă o celor două portrete, să ne amintim de imaginile orante ale Fecioarei și ale sfinților de pe *encolpia* bizantine, paleocreștine și medievale.

15. *De bello persico*, II, 12, Bonn I, p. 205.

16. *Cronica pascală*, Bonn, p. 728, în care Chosroes este tratat drept dușman al lui Christos în termeni împrumutați din psalmi.

17. Gheorghios Pisides, *De expeditione persica*, Migne, *P.G.*, 92, p. 1197 *sq.*

18. Pisides, *Heraclias*, versurile 51 și 202, Migne, *l.c.*, pp. 1302, 1314—1315 și notele 51 și 202.

19. Potrivit unui contemporan, Ioan din Efes, autor al unei istorii bisericești în limba siriacă, Tiberiu — conform propriei sale mărturisiri — ar fi pus să se reprezinte crucea pe monedele sale în urma unei viziuni, John bishop of Ephesos, *The Third Part of the Ecclesiastical History*, trad. engleză de R. Payne Smith, Oxford 1860, III, 14, p 192.

20. V. *infra* și *il.* 2—5 a documentației noastre numismatice.

21. Anonim și Ps.-Codinus, în Preger, *Scriptores rerum Constantinop.*, I, 3; II, 160. Cf. *De caerim.*, I, 69, pp. 609—610.

22. Crucea care apare pe aceste monede se deosebește de toate crucile care fuseseră gravate până atunci pe monedele romane și bizantine: în timp ce acestea erau toate portative (fie că erau mici sau mari, puse pe o sferă ori independente de sferă și alungite ca un baston sau *vexillum* pe care-l înlocuiau în mîinile unei Nikè devenită înger), crucea

---

* În text, greșit, Iustinian al II-lea (N. tr.).

pe care Tiberiu al II-lea a introdus-o în numismatică este fixă și imobilă, din moment ce se înalță pe un soclu de trepte. Spre deosebire de regretatul meu prieten A. Frolow *(Numismatique byzantine et archéologie des lieux saints*, în *Mémorial Louis Petit*, 1948, p. 78 *sq.)*, nu văd nici o legătură între crucea portativă din iconografia monetară a secolelor al V-lea și al VI-lea și crucea de aur decorată cu pietre prețioase pe care Theodosie al II-lea a ridicat-o pe Golgota. Dacă această cruce monumentală a putut avea o influență asupra iconografiei (de exemplu, compozițiile triumfale, ca cea de pe mozaicul de la Santa Pudenziana, cu marea sa cruce de aur înălțată pe o stîncă), imaginile monetare au urmat alte căi : crucile pe sfere ținute de împărați și Nikai reprezintă în mod evident un obiect real, care era unul din însemnele puterii imperiale ; în ceea ce privește crucea cu hastă lungă, continui să cred că încă din epoca lui Constantin, o cruce de acest fel — care era poate, în forma sa primitivă, o lance prevăzută cu o bară transversală în partea opusă vîrfului — exista în palatul imperial și că ea a furnizat tema crucilor „latine" pe care anumite monede din veacul al V-lea le pun în mîinile unor Nikai sau care se află, în cele ale împăraților și împărăteselor de la Ravenna. În mod curios — ceea ce diminuează șansele ipotezei lui A. Frolow — nici Theodosie al II-lea și nici vreun alt împărat din Orient nu poartă această cruce-sceptru care este atribuită, în schimb, Fecioarei, apostolilor și sfinților. Împăratul din medalionul de la Mersina (Grabar, „Dumbarton Oaks Papers" 6, 1951, reproducere în fața p. 32) dovedește că, cel puțin în veacul al IV-lea *, un suveran — pe care l-am identificat cu Constantin — putea fi reprezentat înarmat cu o cruce-sceptru sau o cruce-lance (cu vîrful în jos). Trebuie să ne aducem aminte că o mare cruce latină (de tip sceptru) a fost remarcată recent, în spatele figurii Fecioarei din Adorația magilor, pe un sarcofag găsit în grotele de la Sfîntul Petru, Vatican, datat în jurul lui 340, cu optzeci de ani mai devreme decît crucea theodosiană de pe Golgota. L. de Bruyne, în „Rev. arch. crist." XXI, 1944—1945, p. 252, fig. 2. Multe din aceste cruci-sceptru nu sînt împodobite cu perle, și nu există un temei pentru a crede că toate crucile „latine" perlate sînt imitații ale crucii pe care Theodosie al II-lea a înălțat-o pe Golgota. Pe de altă parte, dacă crucile din numismatica veacului al V-lea ar fi fost imitații ale acestei cruci de pe Golgota, atunci tocmai ele ar fi trebuit să fie plasate pe un soclu prevăzut cu trepte. Or, această

* În text, greșit, veacul al VI-lea (N. tr.).

trăsătură iconografică nu apare decît în a doua jumătate a secolului al VI-lea, pe emisiunile lui Tiberiu al II-lea Constantin care, în mod sigur, nu s-a inspirat din crucile de pe monedele veacului al V-lea. Or, dacă forma acestor noi cruci nu o amintește deloc pe cea a tipurilor care apar sub Theodosie al II-lea, în schimb ea îl evocă pe Constantin. Desigur, această pretenție a fost poate lipsită de bază istorică, dar ceea ce contează pentru noi este intenția împăratului Tiberiu al II-lea — care și-a luat și numele de Constantin — și cea a contemporanilor săi, iar în al doilea rînd modelele care au putut da naștere ideii de a conferi unei cruci constantiniene aspectul știut: o cruce înălțată pe un soclu format din trepte. Fără îndoială, crucea care se înălța pe Golgota din 420, a putut fi reprodusă cu intenția de a fi înfățișată crucea lui Constantin (anumiți pelerini latini afirmă că Constantin a înălțat o cruce pe Golgota: A. Molinier, C. Kohler, *Itinera Hierosolymitana*, II, Geneva 1885, p. 145). Dar cum însuși Bizanțul poseda o cruce monumentală care trecea drept o cruce a lui Constantin, există toate șansele ca aceasta să fi fost modelul direct al gravorilor monedelor lui Tiberiu al II-lea.

24. Eusebie, *Vita Constantini* IV, 73; Migne, 20, 1228.

24. Această ipoteză ar fi gratuită și inutilă dacă nu am constata, cîteva decenii mai tîrziu, existența documentară a unui război între bizantini și musulmani purtat prin intermediul imaginilor monetare.

25. Theofilact Simokatta, *Historia* 2, 3, ed. de Boor, p. 73, reprodus de Dobschütz, *Christusbilder*, p. 127.

26. Vezi textele din *Minee* sub data de 15 august și predica atribuită lui Constantin Porfirogenetul, Dobschütz, *l.c.*, pp. 62—63.

27. Dobschütz, *l.c.*, p. 4 *sq.*

28. *De bello persico*, I, 12, Bonn, I, p. 205.

29. Dobschütz, *l.c.*, p. 70.

30. Cf. Evagrie, în textul citat la nota precedentă.

31. G. Kedrenus, Bonn, I, p. 685.

32. G. Pisides, *De exp. persica*, I, 139 *sq*; Migne, *PG.*, 92, 1207—1208. Cf. *infra*, G. Pisides, *Bellum avaricum*, versurile 370—374, Migne, *l.c.*, 1285.

33. G. Pisides, *De exp. persica*, versurile 150 *sq.* (*ibid.*, 1192).

34. G. Pisides, *Heraclias*, versul 1, 91—92 (*ibidem*, 1306, cf. nota 91).

35. *De exped. pers.*, versurile 142—149 (*ibidem*, 1207—1208). Cf. *infra*. Același Sfînt Chip care, pentru G. Pisides, reînnoiește Întruparea, va fi prezen-

tat mai tîrziu ca o versiune nouă, specifică epocii Harului, a Tablelor legii mozaice.

36. *Heracl.*, vers 218, Migne, *PG.*, 92, 1315.

37. *Ibid.*, vers 217, Migne, *l.c.*

38. *De exp. pers.*, II, 253—254, Migne, *l.c.*, 1227.

39. *Ibidem*, III, 415—418, Migne, *l.c.*, 1256.

40. G. Pisides, *Heraclias*, II, 91, Migne, *PG.*, 92, 1323. Analogia cu Gorgona a fost inspirată de asemănarea iconografică : în ambele cazuri, un cap văzut din față.

41. Pisides, *Bellum avaricum*, vers 373, Migne, *PG.*, 92, 1263.

42. *Bellum avaricum*, Migne, *PG.*, 92, 1263 *sq.*

43. Scrisoarea celor trei patriarhi către Theofil, v. *supra* nota 8.

44. V. *supra*, pp. 89—90 și *il.* 67, 68.

45. V. Miasoedov, *Freski Spasa Neredicy*, Leningrad 1925, p. XIX.

46. Ilustratorii bizantini ai *Scării* lui Ioan Climax au considerat ca echivalente, pentru a înfățișa „tăblițele spirituale" sau versiunea creștină a Tablelor Legii, crucea lui Christos și Sfintele Chipuri ale lui Christos, J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder*, pl. XI, 32 și LXXXIV, 231 și pp. 26—27, 110—111. Rolul profilactic al imaginii a fost subliniat de inscripția care se citea pe vechiul cadru de la Edessa : „Christoase Dumnezeule, cel care va nădăjdui în tine va izbuti întotdeauna" (Dobschütz, *l.c.*, p. 60). În manuscrisul lui Ioan Climax, Sfîntul Chip este dublat, pentru a corespunde celor două Table ale Legii lui Moise (*Exod* 32, 15).

47. De exemplu, pe sigilii și monede începînd cu secolul al VII-lea și în arta Bisericii.

48. A. Munoz, *Codex purpureus Rossanensis*, Roma 1907, pl. XIII, XIV. Textele, mai mult sau mai puțin contemporane, ne arată că achiropiita fusese „înălțată" deasupra trupelor, în timpul adunării armatelor imperiale în 586 și 587 : Theofilact Simokatta, II, 3 ; III, 1 ; Dobschütz, *l.c.*, pp. 127—128. Cum, în ambele cazuri, generalul arată imaginea unei mulțimi de soldați, această imagine a fost probabil fixată, ca un stindard, în vîrful unei haste.

49. Ediția J. I. Smirnov, în *Mélanges Pomialovskij*, p. 214 *sq*, apoi Dobschütz, *Christusbilder*, p. 110 *sq.* Ziua celebrării acestei ceremonii la Edessa, corespunde cu cea a sărbătoririi Triumfului Ortodoxiei la Constantinopol, începînd cu 843.

50. Dobschütz, *l.c.*, pp. 6—7.

51. *Ibid.*, pp. 127—129.

52. *De caerim.*, II, Bonn, p. 540.

53. *Ibidem*, I, p. 168, ed. Vogt.

54. *Antologia palatină*, I, 106. Cf. S. Der Nersessian, *Le Décor des églises du IXe siècle*, în *Actes*

du VIe Congrès international des Etudes byzantines, Paris 1948, p. 317.

55. Theofan, ed. Bonn, p. 459, trimite la Gheorghios Pisides pentru a spune că navele care l-au purtat pe Heraclius din Africa la Constantinopol purtau pe catargele lor cîte o imagine a Fecioarei.

56. G. Pisides, *Bellum avaricum*, versurile 370 *sq.* Migne, *PG.*, 92, 1263.

57. G. Ostrogorski, *Geschichte des byzantinisches Staates*[2], p. 105.

58. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, pl. XVII, 1. G. Moravcsik, *A Magyar Szent Korona*, Budapesta 1938, Mathilde Uhlirtz, *Die Krone des heiligen Stephan*, Viena-München 1951, nu dă reproduceri după portretele princiare. P. J. Kelleher, *The Holy Crown of Hungary*, Roma 1951, pl. III, XI.

59. Gregory Abû'l Faraj (Bar Hebreus), *Chronography*, ed. E. W. Budge, p. 101. Cf. F. Dölger, *Regesten*, I, p. 28.

60. Theofan, ed. Bonn, p. 539.

61. H. Windisch, *Friedensbringer-Gottessöhne*, în „Zeitschrift für die Neutestamentlischen Wissenschaft" 24, 1925, pp. 240—260.

62. Regele Regilor și Mielul sînt evocați simultan în troparul care înlocuiește heruvicul în Sîmbăta sfîntă.

63. Sigiliile împăraților Mauriciu, Fokas, Heraclius, pe care le-am descris *supra*. Cf. *il. 52—56*.

64. V. *supra*, pp. 53—54.

65. Descrierile nu pun în evidență decît caracteristicile esențiale și tipice ale emisiunilor și nu pretind a descrie în detaliu cutare exemplar al unei emisiuni date.

66. Bibliografie: Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, pp. 31—32.

67. Pînă acum imaginea lui Christos nu a fost pusă la contribuție în vederea datării dipticului. Bibliografie: Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, pp. 36—37.

68. Bibliografie: de Wall, *Die antiken Reliquiare der Peterskirche*, în „Römisches Quartalschrift" VII, 1893, p. 246 *sq.*, pl. XVI, XVII și J. Ebersolt, *Les Arts somptuaires de Byzance*, Paris 1923, pp. 25—26.

69. C. Osieczkowska, în „Byzantion" IX, 1934, pl. 16, J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, pp. 110—112, 184.

70. Al doilea Sfînt Chip nefiind decît copia celui dintîi, obținută prin contact, pictorul a vrut să arate că o copie de acest fel răstoarnă în mod necesar desenul original.

71. Despre aceste imagini (cu reproducere): A. Grabar, *La Sainte Face de Laon*, Praga 1930,

p. 21 *sq.*, pl. III, 1 și 2 (Spas Neredicy, Novgorod). Texte relative în cele două achiropiite: E.v. Dobschütz, *Christusbilder: Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristliche Literatur*, t. XVIII (N.F. III), Leipzig 1899, pp. 40 *sq*, 102 *sq*.

72. Martin, *l.c.*, pl. XI, 32.

73. Textele și imaginile citate sînt reproduse după monografia lui J. R. Martin, *l.c.*, pp. 25—26, fig. 32 și 231.

74. *Materialy po archeologij Kavkaza* VII, pp. 10—11, 18. Żordania, *Description des manuscrits du musée de Tiflis*, II, 1902, pp. 46—51, R. P. Blake, în „Patrologia Orientalis" XX, 3, pp. 445—447.

75. Asupra termenului *Mandylion*, vezi Dobschütz, *l.c.*, pp. 216—248, care derivă cuvîntul din *o mandyas*, manta militară imperială (atestare tîrzie), veșmînt episcopal. Mult mai convingătoare este etimologia *mandyl* din arabul *mandil*, *mendil*, *mindil*, prosop, ștergar, giulgiu. În timp ce, la istorici cuvîntul nu apare decît la mijlocul veacului al XI-lea (Cedrenus, sub 1036—1037), un veac după transferul achiropiitei la Constantinopol (944), epopeea lui Dighenis Akritas îl folosește cu o sută de ani mai devreme, H. Grégoire, în „Byzantion" VI, 1931, p. 486 *sq*.

III

RĂZBOIUL PRIN IMAGINI ȘI SIMBOLURILE ÎN SECOLUL AL VII-LEA ȘI LA ÎNCEPUTUL CELUI DE AL VIII-LEA

Împărații din secolele al VI-lea și al VII-lea au făcut apel, după cum am văzut, la imagini creștine. Ei s-au folosit probabil de ele, ca și de altele asemenea lor, în cadrul evlaviei personale. Dar ceea ce am pus în evidență în capitolul anterior este întrebuințarea oficială a imaginilor religioase, care ne interesează în mod deosebit pentru această epocă mai veche, căci perioada iconoclastă ne va pune în față alt gen de acte publice ale împăraților referitoare la imaginile sacre.

Basileii din veacurile al VI-lea și al VII-lea aveau, prin urmare, o „politică a icoanelor". Ei anexau imaginile lui Christos iconografiei monarhice pe care o inspirau în chip direct, în vederea reprezentării acelor raporturi dintre Dumnezeu și suveran pe care titulatura oficială le exprima prin cuvintele *en Christô basileus*. Aceiași împărați au transformat o icoană a lui Christos — misterioasa imagine „nefăcută de mînă" — într-un nou *labarum* al armatelor imperiale pornite împotriva necredincioșilor perși. De la monograma și crucea victoriilor lui Constantin cel Mare și pînă la Sfîntul Chip, însoțind crucea, al izbînzilor lui Heraclius, putem măsura creșterea prestigiului imaginilor sacre în ochii suveranilor con-

stantinopolitani din veacurile al VI-lea și al VII-lea.

Acest prestigiu crescînd al imaginilor din această perioadă stă la baza unor demersuri imperiale care au atins în modul cel mai direct viața religioasă a imperiului. În această direcție, guvernul Bizanțului a întîmpinat atunci o opoziție. Căci nu a fost singurul care a făcut apel la iconografie pentru a-și exprima și propaga ideile religioase și politice.

Acest capitol va fi consacrat următoarelor două categorii de fapte : imagistica corespunzînd „mărturisirilor de credință" verbale care fixează doctrina religioasă a imperiului și repertoriul artistic controlat de Palat. Declarațiile iconografice ale guvernului bizantin nu vor rămîne fără răspuns. Acesta sosește uneori de la aderenții unui alt grup confesional care cîștigă întîietate în urma schimbării monarhului ; alteori el răsună departe, în Italia sau Siria, unde este împărtășită convingerea bizantină în privința eficacității demonstrației prin imagine. Au loc atunci, de la o domnie la alta, de la o țară la alta, polemici prin intermediul imaginilor. Iar una din aceste țări, Imperiul islamic în constituire, este preocupată la rîndul său, în secolul al VII-lea, de problema iconografiei politico-religioase, în calitate de instrument de propagandă și de afirmare a doctrinei guvernamentale și chiar de armă a unui „război rece" între Bizanț și califat. Mai mulți factori au contribuit la apariția acestor activități specifice mai ales pentru secolul al VII-lea. Mai întîi prestigiul sporit al imaginilor, apoi avîntul Islamului și ascuțirea dezacordurilor religioase care cresc o dată cu slăbirea treptată a autorității imperiului și îngustarea teritoriului său — regimuri politice noi se instalează în zonele abandonate și autoritățile locale se afirmă cu tot mai multă forță —, în sfîrșit, dinamismul noului stat musulman, care se identifică cu o religie și este deopotrivă de agresiv în cele două domenii, de altfel inseparabile,

ale politicului şi religiosului, precum şi voinţa de independenţă manifestată de Roma şi de întregul Occident.

A. IMAGINI ALE SINOADELOR

Mozaicurile din Betleem

1. Descriere

Cei doi pereţi ai navei centrale a bazilicii constantiniene sînt acoperiţi de mozaicuri, dintre care nu vom discuta aici decît pe cele care înfăţişează sinoadele Bisericii *(il. 90-93)*.

Starea de conservare a mozaicurilor sinoadelor fiind nesatisfăcătoare, multe elemente ne scapă chiar dacă ţinem seama de desenele făcute de Quaresnius în secolul al XVII-lea. Pe peretele de sud nu se mai văd decît cîteva fragmente din Sinodul I de la Niceea, întreaga imagine a celui de-al II-lea Conciliu, părţi considerabile din cele de la Efes şi Calcedon şi porţiuni restrînse din cel de-al VI-lea Sinod (Constantinopol 680). Restul a dispărut, inclusiv al VII-lea Sinod, a cărui inscripţie latină ne este transmisă de Quaresnius.

Fiecare dintre conciliile din seria ecumenică era reprezentat de un grup de două arcuri geminate sub care se înălţau altarele pe care era aşezată Evanghelia, încadrată de lumînări şi cădelniţe. Restul spaţiului, sub timpanele marcate de cruci, era ocupat de un text care desemnează sinodul şi îi rezumă canoanele.

Peretele opus, de nord, nu păstrează nici o imagine în porţiunea din stînga ; dar ştim că acolo erau înfăţişate sinoadele provinciale de la Cartagina (255), Laodiceea (mijlocul secolului al IV-lea) şi Gangra (360). Dimpotrivă,

crucea triumfală încadrată de un „paradis" de plante, așezată în centrul decorației de pe acest perete, s a conservat bine, la fel ca și cele două sinoade provinciale care urmează spre dreapta : Sardica (347) și Antiohia (272). Foarte puțin a rămas din Sinodul de la Ancyra (314), ultimul din serie. Sinoadele provinciale au fost ilustrate mai bogat decît cele ecumenice.

În ambele cazuri pare să fie vorba despre evocări schematice ale bisericilor în care au avut loc sinoadele. Pretutindeni a fost înfățișat *ciborium*-ul altarului și secțiunea bisericii. Formula simplă a arcelor geminate aplicată sinoadelor ecumenice face loc, în celălalt caz, unei arcade triple, compusă dintr-un arc mare flancat de alte două mai mici, dispuse simetric. Deasupra arcadelor, ansamblul mai mult sau mai puțin complex al acoperișurilor bisericii este pretutindeni același, marcat de o cupolă la mijloc. Diferite lămpi sînt dispuse pe rafturi, sub arcele *ciborium*-ului, sub baldachin aflîndu-se masa altarului cu evangheliia ei. Între coloane sînt întinse draperii, în timp ce spațiul de sub timpanul median, marcat de o cruce așezată pe un disc, este ocupat de ampla inscripție care desemnează conciliul și îi rezumă hotărîrile. Numele orașului stă scris deasupra acoperișurilor [1].

2. *Studii*

În timp ce pretutindeni musulmanii și creștinii se înfruntau neîmpăcați, exista în Țara Sfîntă un sanctuar pe care ei îl împărțeau : biserica Nașterii lui Christos din Betleem. Tradiția musulmană atribuie stabilirea acestui condominium excepțional califului Omar, cuceritorul Ierusalimului (638). Musulmanii și-ar fi rezervat absida sudică a transeptului, orientată spre Mecca, pentru că Omar s-ar fi rugat acolo ; creștinii rămîneau stăpîni pe celelalte spații și erau însărcinați cu întreținerea în-

tregii bazilici. Se crede chiar că nici o îngrăditură nu separa la început lăcașurile rezervate celor două religii [2].

Nici un alt loc nu putea să pară deci mai indicat pentru un creștin care dorea să-și afirme credința, decît sanctuarul de la Betleem ; pentru sine mai întîi, în fața dușmanului, apoi chiar pentru acesta, cu speranța niciodată părăsită a unei eventuale convertiri. Acest fapt explică, probabil, prezența într-o biserică preiconoclastă a unui ciclu de imagini pe care nu-l vom mai regăsi în mod obișnuit în bisericile bizantine decît o dată cu veacul al XIII-lea [3]. Aceste mozaicuri de la Betleem erau un fel de profesiune de credință, care nu presupune o interpretare iconografică a *Crezului* propriu-zis, ci o evocare sistematică a canoanelor sinoadelor Bisericii referitoare la cea de-a doua persoană a Treimii și la toate chestiunile christologice. Era, de altfel, obiectul principal al discuțiilor sinodale și un mod de a prezenta dogmele creștine deosebit de potrivit cu un sanctuar care se ridica pe locul nașterii lui Christos : această formă de *Credo* era ca o definire a obiectului cultului creștin în Betleem. Dar era, de asemenea, și asta mi se pare esențial, cea mai nimerită mărturisire a credinței creștine în prezența musulmanilor care insistau asupra propriului lor mod de a concepe monoteismul.

Faptul că aceste mozaicuri au fost create în scopul de a informa asupra adevărurilor creștine și de a le proclama este dovedit de felul în care ele au fost concepute. Sînt mozaicuri fără personaje, în care, în afara cadrelor arhitecturale și a benzilor ornamentale, nu regăsim decît inscripții. Ele sînt reproduceri monumentale ale unor texte juridice stabilite după regulile dreptului canonic. Ca odinioară decretele gravate pe dale sau pe coloane, ori ca în Evul Mediu documentele imperiale țintuite pe pereții nartexului Sfintei Sofia [4] sau înșirate pe pereții sălilor arhivelor de la Mis-

tra [5], iată, pe zidurile navei bisericii Naşterii din Betleem, aliniate decretele sinodale care, reunite, constituie o profesiune de credinţă christologică.

Studiul excelent pe care d-l Henri Stern l-a consacrat mozaicurilor conciliare [6] este cel care ne permite să asimilăm acest ciclu rar unei profesiuni de credinţă [7]. El ne arată, de asemenea, mai presus de orice îndoială, că, la origine, acest ciclu cuprindea pe fiecare dintre cei doi pereţi ai navei cîte şase concilii, cifră corespunzînd numărului sinoadelor ecumenice din perioada 680—787. Cele şase sinoade ecumenice ocupau o friză pe întreaga lungime a peretelui lateral sud, de la intrare şi pînă la transept, pe zidul opus, de nord, fiind etalate, în replică, tot atîtea concilii provinciale. Desigur, „profesiunile de credinţă", după cîte ştiu, nu evocă, în general, decît sinoadele ecumenice, fără a le menţiona pe cele provinciale şi, în această privinţă, programul de la Betleem pare să fie mai complet. Se cunoaşte totuşi cazul unui patriarh al Ierusalimului care, într-o scrisoare adresată colegilor săi din Alexandria şi Antiohia, citită într-o şedinţă a Sinodului ecumenic din 787, şi-a însoţit mărturisirea de credinţă cu o lungă expunere a deciziilor celor şapte sinoade ecumenice şi a menţionat şi „diferitele sinoade locale". În orice caz, mozaicurile nu se îndepărtează sensibil de „mărturisirile" cunoscute în privinţa fondului gîndirii, căci cîteva dintre aceste texte, chiar fără a menţiona în mod expres conciliile provinciale, îi înşiră totuşi pe ereticii care au fost condamnaţi acolo [8]. Mozaicurile se înrudesc în speţă cu acest gen de compuneri tocmai prin tendinţa de a sublinia etapele succesive ale luptei Bisericii împotriva ereziilor christologice [9], fapt relevat atît în cazul conciliilor provinciale, cît şi în al celor generale.

Sînt de reţinut concluziile d-lui Stern potrivit cărora, la origine, ciclul nu cuprindea

decît douăsprezece concilii, șase ecumenice și șase provinciale, așezate față în față. O cruce împodobită cu flori ocupa, probabil, mijlocul fiecăreia din cele două frize simetrice și complementare.

Or, dacă la origine seria de concilii generale nu cuprindea decît șase imagini, înseamnă că mozaicul n-a putut să fie executat decît înainte de 787, data celui de-al VII-lea sinod ecumenic. Dar, atunci cînd pictorii secolului al XII-lea au trebuit să refacă mozaicurile navei, ei n-au vrut să renunțe la adăugarea acestui ultim Conciliu, și fiindcă ordonanța originală nu prevăzuse decît amplasarea a cîte șase scene pe fiecare perete, a fost necesar să se refacă întreaga friză de pe zidul sudic și să fie înghesuite imaginile. De aceea, scenele care ne-au parvenit, deși inspirate de reprezentările originale, aparțin totuși restaurării din secolul al XII-lea [10].

În această epocă, căreia îi corespunde regatul latin din Ierusalim, musulmanii nu mai dispuneau de un loc de cult în bazilică, iar grecii și latinii se înțelegeau suficient de bine pentru a colabora la opera de decorare a marelui sanctuar din Betleem. Este deci firesc ca mozaicurile executate aici în veacul al XII-lea să acopere întreaga biserică, punînd la contribuție iconografia celor două Testamente. Dar dubla friză a Conciliilor rămîne singura care reflectă o modalitate aparte de a concepe imagistica creștină, iar acest contrast nu face decît să confirme originea acestei părți a decorului într-o epocă mai veche. Aceste reprezentări strict aniconice înfățișează, alături de ornamente, texte juridice încadrate de elemente arhitecturale, ceea ce e firesc pentru o operă care datează din vremea în care creștinii din Palestina se aflau sub jugul musulman. Și pentru că, pe de o parte, ciclul conciliilor ecumenice oprit la al VI-lea Sinod (680), ne-a determinat să plasăm aceste mozaicuri înaintea anului 787, împărtășim opinia d-lui Stern

după care aceste mozaicuri pot fi atribuite intervalului 680—787 [11] și chiar, cum vom vedea mai departe, unei date încă și mai precise. Pe de altă parte, merită să reținem faptul că arta acestor mozaicuri creștine s-a născut într-o regiune supusă tradițiilor omayyade, într-un sactuar unde se învecinau cu locurile de cult musulmane.

De aceea, nu este deloc surprinzător că mozaicurile nu au recurs decît la ornamente florale și arhitecturale, la inscripții și la semnul crucii. Nici un personaj, nici o ființă vie! Creștinii care au comandat și executat această operă au evitat să-i scandalizeze pe musulmani și, de altfel, în cazul în care ei ar fi fost semiți indigeni, este posibil să fi arătat tot atîta indiferență, dacă nu chiar ostilitate, față de imaginile religioase, ca și creștinii din Transiordania vecină, autori ai mozaicurilor pavimentare din bisericile secolelor al VI-lea—al VIII-lea (v. *infra*). Atît decorul de la Betleem, cît și mozaicurile din Transiordania nu fac apel la iconografia sacră.

În programul lor aniconic se înregistrează unele deosebiri: pavimentele din Transiordania evitau imaginile sacre, inclusiv crucea, dar multiplicau reprezentările de animale și de păsări, de personaje profane proiectate în mijlocul unor ornamente vegetale. Mozaicurile de la Betleem resping tot ceea ce este însuflețit, dar mențin în schimb crucea, căreia îi acordă un loc central. S-ar putea spune că aniconismul de la Betleem ținea de subiectul foarte special al sinoadelor Bisericii care se pretează anevoie la o interpretare figurativă. Dar adevărul este de partea cealaltă, și numai cu titlu excepțional tema conciliilor a fost tratată la Betleem fără a se face recurs la imagini figurative (v. *infra*).

Dominația musulmană a fost, probabil, cauza principală pentru care creștinii de la Betleem au renunțat la imaginile figurative, și aceasta se poate dovedi prin influența artei

omayyade asupra mozaicurilor. Numeroase analogii cu mozaicurile Moscheii de pe Stîncă, opera califului Abd el-Malek, din 691, și cu alte specimene ale decorației omayyade, au permis stabilirea acestei influențe [12]. Mozaicurile creștine, în fond, nu fac decît să adapteze nevoilor lor specifice, arta care înflorea în jurul anului 700 în palatele și moscheile omayyade. Această artă creștină aniconică depinde astfel de operele create pe șantierele primilor prinți musulmani ai Siriei. Într-o țară cucerită, o jumătate de secol a fost suficientă pentru a aservi arta creștină operei artistice a suveranilor musulmani. Acest proces a fost facilitat de tendințele naturale ale populației semitice (v. *supra*) și de faptul că opera palatină a omayyazilor s-a manifestat printr-o decorație deosebit de îngrijită, realizată aproape de Ierusalim, într-un sanctuar reputat. Ca dovadă, influența artei princiare musulmane se resimte mult mai puțin în depărtatele biserici și capele din Transiordania.

Fără a neglija particularitățile impuse de un subiect de factura sinoadelor, formula iconografică a picturilor de la Betleem reflectă, poate, principiile artei musulmane a dinastiei omayyade, principii ce s-ar putea rezuma astfel : pentru a trata un subiect religios, sînt de preferat inscripțiile, cărora li se pot adăuga cîteva semne abstracte și ornamente-cadru ; măiestria constă, în primul rînd, în amenajarea acestui cadru decorativ și în ordonarea elementelor compoziționale. Desigur, sub Omayyazi, decorația murală a palatelor așeza la loc de cinste temele figurative, dar, deja pe monedele lui Abd el-Malek, contemporane sau puțin anterioare mozaicurilor de la Betleem, formula enunțată anterior începe să se constituie : inscripții însoțite de cîteva semne *(il. 65-66)*. Ornamentele care lipsesc de pe aceste monede apar în schimb pe cadrul unei peceți omayyade din Palestina, un *hapax* în care în-

scripțiile sînt dominante, dar coexistă cu imaginile unor ființe (păsări și lei) *(il. 60)*.

Nu vom putea măsura interesul mozaicurilor din veacul al VIII-lea de la Betleem [13], decît după ce vom studia imaginile conciliare din Constantinopol și din Italia. Abia atunci vom propune o dată mai precisă pentru aceste mozaicuri.

În timp ce, pe monede, pe diptice de fildeș și pe obiecte votive, împărații din secolele al VI-lea și al VII-lea introduceau imagini ale lui Christos pentru a defini, din punct de vedere iconografic, originea divină a puterii lor, ei se adresau în mod egal și imaginilor figurative pentru a face cunoscută *urbi et orbi* mărturisirea lor de credință creștină care era, în mod evident, cea a Bisericii imperiului pe care îl guvernau. Instalînd aceste imagini — *mărturisiri de credință* în palatele lor și în edificii special amenajate care făceau parte din ele, ei au creat o *iconografie a ortodoxiei* pe care Biserica imperiului nu putea decît să o accepte și să o răspîndească, adaptînd-o schimbărilor de doctrină pe care guvernările succesive le considerau drept ortodoxe. Pe de altă parte, dincolo de raza de acțiune a împăraților, în medii care rămîneau totuși atente la atitudinea religioasă a Constantinopolului, s-au formulat, prin intermediul imaginilor, alte *mărturisiri de credință*, asemănătoare ca temă, dar deosebite în ceea ce privește fondul doctrinal. Este vorba de polemica, sau de „războiul rece", prin imagini, procedeu nou în epocă, care ne permite să măsurăm prestigiul atins de imagine în cadrul manifestărilor vieții religioase.

Conform unor texte pe care le voi reproduce mai tîrziu, au existat la începutul secolului al VIII-lea mai multe imagini ale sinoadelor Bisericii, în palat și într-un edificiu special numit Milion, la Constantinopol, precum și în nartexul Sfîntului Petru din Roma, imitate mai tîrziu la Sfîntul Petru din Neapole.

În anul 712, imaginea înfățișînd cel de-al VI-lea Sinod se afla la palatul imperial „din timpuri străvechi". Tot într-o epocă anterioară iconoclaștilor, Milionul a fost decorat cu ciclul celor șase concilii : în 784, un autor iconofil atribuie aceste picturi unei epoci — deja îndepărtate pentru el — în care domneau încă împărați „evlavioși" [14]. Ne-am putea gîndi la Anastasie al II-lea (713—716) sau la Theodosie al III-lea (716—717), dar, dat fiind răgazul extrem de redus al acestor două domnii, e preferabil să ne amintim de Iustinian al II-lea, a cărui domnie a urmat imediat după cel de-al VI-lea Sinod ecumenic. După toate aparențele, imaginea „oficială" a Sinodului al VI-lea a fost creată la scurtă vreme după închiderea lucrărilor acestuia, și tot atunci, potrivit unei opinii care-și imagina că seria conciliilor generale s-a închis și că nu vor mai avea loc altele, s-a alcătuit un tablou de ansamblu, unde cele șase sinoade formau o singură compoziție căreia i-a fost conferită valoarea unei confesiuni de credință iconografice. *Vita S. Stephani* spune în mod limpede că aceasta era semnificația ciclului conciliar din Milion [15], ceea ce explică patima pe care monothelitul Philippicus a pus-o în lupta sa împotriva celor două imagini ale Sinodului al VI-lea, pe care le-a găsit atunci cînd s-a urcat pe tron : una chiar în palat și cealaltă pe bolta Milionului. Căci numai ciclul primelor cinci sinoade, nu și cel de-al VI-lea, putea traduce dogmele propriei sale religii. Totuși, succesorul său ortodox și papa Constantin I s-au angajat cu toată fermitatea de partea celor șase sinoade. Și unul și celălalt acordau o egală importanță faptului ca imaginile iconografice ale conciliilor, cele acceptate de ei, să fie prezente în locuri precis stabilite : împăratul dorea să le aibă în Milion, în inima capitalei și a imperiului, iar papa le expunea în nartexul catedralei Sfîntului Petru. Milionul, replica bizantină a pietrei milliare din forumul roman, era un edicul

boltit (tetrastyl ?) marcînd punctul de plecare al tuturor drumurilor imperiale care duceau în provinciile statului bizantin și către frontiere. Se înțelege acum de ce autorul *Vieții* Sfîntului Ștefan cel Nou declară că imaginile conciliare din Milion aveau drept sarcină să facă cunoscută ortodoxia oamenilor de la țară și străinilor (el adaugă : și analfabeților, căci pictura, spre deosebire de scriere, e accesibilă tuturor). Milionul reunea simbolurile pe care guvernul imperial dorea să le răspîndească pe toată suprafața statului și, de aceea, imaginile pe care le găzduia se schimbau după cum împăratul era ortodox, monothelit sau iconoclast.

Iconoclastul Constantin al V-lea a șters toate imaginile sinoadelor și va trebui să găsim o explicație pentru acest gest surprinzător, din moment ce iconoclaștii nu respingeau canoanele celor șase sinoade ecumenice, iar reprezentările acestor Concilii nu conțineau nici o imagine a lui Christos sau a sfinților ; în locul lor, împăratul a pus să fie înfățișate cursele de cai din hipodrom. Să observăm deocamdată nevoia pe care a resimțit-o Constantin al V-lea, ca și predecesorii săi ortodocși sau monotheliți, de a „aduce la zi", adică de a adapta religiei sale, iconografia Milionului. Religia era „proclamată" aici așa cum, în forul roman, se afișau legile noi. Dar poziția excepțională a acestui edicul conferea oricărei opere adăpostite de el o semnificație depășind înțelegerea rațională. În vîrful Milionului, de pildă, se ridica, înconjurat de legende de către populația Bizanțului, grupul statuar al împăraților Constantin și Elena, cu crucea și cu *tychê* * a orașului (*Patria* I, 38 ; II, 966). Nu este deci surprinzător că mesajului dogmatic, dedus din religia de stat, pe care-l trimiteau în cele patru colțuri ale lumii imaginile Conciliilor din Milion, i se suprapune o acțiune magică, prezența

* *Genius*, divinitate tutelară. (N.tr.).

lor în acest loc privilegiat putînd fi considerată indispensabilă din ambele puncte de vedere.

În afara Milionului constantinopolitan și a palatului imperial, celelalte vechi cicluri conciliare se găseau în pronaosuri, la Sfîntul Petru din Roma (712) și la Sfîntul Petru din Neapole (766—767), precum și în nava bisericii Nașterii din Betleem (v. *infra*). Alegerea nartexului se explică, fără nici o îndoială, prin faptul că acesta era locul în care se obișnuia să fie afișate deciziile sinoadelor, fapt certificat pentru Sfînta Sofia din Constantinopol o dată cu veacul al VII-lea [16]. Este deci plauzibil ca și în unele sanctuare constantinopolitane, dacă nu chiar în Sfînta Sofia, să fi existat reprezentări vechi ale celor șase, apoi șapte concilii universale. Atunci cînd iconografia acestora s-a generalizat începînd cu secolul al XIII-lea, ele au fost adăpostite de regulă în pronaosul bisericilor [17].

Biserica Nașterii din Betleem este singura a cărei navă centrală poartă imaginile sinoadelor. Nu s-a întrebat nimeni pînă acum dacă această amplasare excepțională prezintă vreun interes pentru studiul epocii preiconoclaste. Știm acum că ciclul de la Betleem, deși refăcut și completat în secolul al XII-lea, datează, așa cum a arătat Stern, din perioada 680—737 și că el poartă reflexe ale artei omayyade. Este semnificativ că singura decorație murală care prezintă o oarecare analogie cu cea din Betleem datează din veacul al IX-lea și se găsește tot la granița lumii musulmane. Mă gîndesc la Santullano din Oviedo, în Asturia [18], unde ne întîmpină, ca și la Betleem, o friză de cadre arhitecturale de inspirație antică grupate în jurul unor cruci care sînt singurele semne cu adevărat creștine ale ansamblului. Nu se pot emite decît două ipoteze asupra semnificației creștine a picturilor de la Oviedo, unde H. Schlunk ar vrea să recunoască și un ciclu al conciliilor (hispanice). Oricum, mărturia picturilor de la Oviedo este catego-

rică : In secolul al IX-lea, în vecinătatea musulmanilor, navele bisericilor erau decorate cu reprezentări aniconice în care predominau motivele arhitecturale. Același lucru s a întîmplat la Betleem, unde, în plus, artiștii au avut inspirația de a adapta unei ordonanțe generale, acceptabile din punctul de vedere al Islamului, un subiect creștin care, în veacurile al VII-lea și al VIII-lea a fost considerat deosebit de important, atît la Constantinopol de către împărați, cît și în Italia de către papi și episcopi.

Nu altfel l-a privit și clerul din Ierusalim care, sub dominația arabă, continua să se pasioneze de problemele christologice dezbătute de veacuri în mult mai mare măsură decît de problemele de actualitate ivite în urma succesului prodigios al Islamului. Patriarhul Sofronie și Sf ntul Ioan Damaschinul sînt cei mai mari dintre acești teologi supuși ai califilor omayyazi care ar fi putut inspira profesiunea de credință iconografică de la Betleem. Practic, realizarea acesteia pare mai puțin probabilă pentru anii care au urmat edictului împotriva imaginilor religioase al califului Yazid al II-lea (724—787). Ceea ce face ca mozaicurile să dateze mai degrabă din perioada 680—724 și, cu maximă probabilitate, din epoca imediat următoare întoarcerii delegațiilor patriarhiei ierusalimitane de la al VI-lea Sinod ecumenic din Constantinopol (680). După cum a semnalat deja Stern, ciclul conciliar de la Betleem reflectă idei constantinopolitane degajate din hotărîrile acestui sinod. Dacă *Milionul* din capitala imperiului creștin propunea un ciclu mărturisire de credință destinat să răsune departe, pînă la marginea creștinătății, atunci nava bazilicii din Betleem era tocmai una dintre aceste margini, din momentul în care, la cîțiva pași de ea, sub același acoperiș, oamenii se rugau deja în direcția Meccăi. De cînd existau sinoade ecumenice convocate, conduse și ratificate de împărații din Constantinopol, ima-

girile din Milion proclamau credința popoarelor imperiului creștin, aceeași și în Palestina și în Italia. Dar, la sfîrșitul veacului al VII lea și la începutul celui următor, lucrurile nu mai stăteau chiar așa, căci toți creștinii din Palestina și cea mai mare parte a celor din Italia nu mai făceau parte din statul împăraților constantinopolitani.

Totuși, în ochii acestor creștini smulși din imperiu, imaginile din Milion și gîndirea religioasă din Constantinopol pe care ele o reflectau nu și-au pierdut importanța și erau privite încă drept proclamări ale simbolului credinței care priveau toate popoarele. A funcționat astfel, o vreme, un regim special care caracterizează epoca de care ne ocupăm și care este reflectat de monumentele pe care le studiem. Deși independenți politic de Constantinopol, așa cum erau creștinii din Palestina, sau situați în afara autorității efective a împăraților, așa cum erau cei din Italia, și unii și ceilalți urmăreau îndeaproape evoluția politicii religioase a basileilor și toate inițiativele lor din acest domeniu, printre care se numără și imaginile simbolice asemeni celor din Milion. Astfel a ajuns papa Constantin I, în 712, să reprezinte imaginile celor șase sinoade în nartexul Sfîntului Petru, ca răspuns la suprimarea de către Philippicus a imaginii celui de-al șaselea sinod ecumenic din Constantinopol (Milion și palat). Un fel de lege a vaselor comunicante continua să acționeze în toată creștinătatea, în ciuda restrîngerii frontierelor imperiului, și în conștiința clerului situat în afara razei de acțiune a împăraților, actele acestora referitoare la religie își păstrau întreaga importanță. Unitatea religioasă persista pe deasupra frontierelor, dar numai în măsura în care clerul situat în afara lor împărtășea doctrina oficială a imperiului. Căci, în afară fiind, el era liber să nu se supună legiuirilor religioase ale imperiului.

Ceea ce nu înseamnă că se dezinteresa de ceea ce se întîmpla acolo. Acest cler încerca, în acest al doilea caz, să combată doctrina oficială, și în această luptă el se folosea de „războiul prin imagini" pe care l-am menționat. Imaginile celor șase concilii de la Roma combăteau teza pe care împăratul eretic Philippicus dorea s-o răspîndească în cuprinsul statului său prin intermediul ciclului celor cinci sinoade de pe bolta Milionului. Roma se afla astfel, prin intermediul imaginilor, într-un „război rece" cu Constantinopolul în 712—713, război pe care l-a reluat, după 726 sau 730, atunci cînd a opus practica tradițională a imaginilor creștine interzicerii acestor imagini, în vigoare la Constantinopol. Iată deci două „războaie" care, apropiate ca dată, se folosesc de această armă specială care este imaginea.

Ierusalimul va purta un război asemănător cu Constantinopolul împăraților iconoclaști, al cărui ecou răsună în scrierile Sfîntului Ioan Damaschinul. În ceea ce privește mozaicurile de la Betleem, anterioare perioadei iconoclaste, ele nu reflectă un moment de luptă împotriva Constantinopolului, ci, dimpotrivă, o stare de comunicare religioasă cu imperiul, în ciuda cuceririi arabe musulmane. Pentru a cunoaște mai bine această situație, este necesar să citim o celebră scrisoare a patriarhului de Ierusalim, Sofronie, adresată colegului său constantinopolitan Sergiu, a cărei lectură a fost făcută într-una din ședințele celui de-al VI-lea Sinod ecumenic de la Constantinopol, din 680. Pe planul doctrinal, epistola proclamă deplina adeziune la creștinătate, conținînd, pe de altă parte, declarații deschise de credință față de împărații din Constantinopol și urări, nu mai puțin deschise, pentru victoria basileilor asupra califilor și pentru reinstaurarea autorității lor în Palestina [19]. Califii au ignorat cu siguranță aceste declarații ale unui patriarh ierusalimitan, atunci defunct, dar citite de unul dintre delegații acestui scaun aflat în puterea

lor. Cert este că, atîta timp cît împărăteşeau doctrinele Constantinopolului, creştinii din califat deveneau agenţi ai acţiunii bizantine în ţările islamice. Nu ne-ar mira dacă am afla într-o zi că, la Sinodul din 680, patriarhul a obţinut o contribuţie imperială pentru decorarea sanctuarelor din Ierusalim şi, mai ales, pentru o valorificare prin imagini a profesiunii de credinţă proclamate în acel moment de reprezentările de pe bolta Milionului. Nici un guvern constantinopolitan nu ar fi rezistat tentaţiei de a profita de sentimentele „imperiale", precum cele exprimate de patriarhul Sofronie, atît de devotat Constantinopolului şi imperiului, sprijinindu-i în politica lor religioasă inspirată de cea a capitalei. Din acest punct de vedere internaţional, nu există nici o deosebire între bisericile din Roma şi Betleem care reprezintă, aproximativ în aceeaşi epocă, cele şase sinoade ecumenice. Şi într-un loc şi în celălalt, metodele acţiunii religioase sînt aceleaşi : întrebuinţarea imaginilor. Acest lucru este posibil deoarece toată lumea este convinsă că ciclul conciliar este un fel de mărturisire de credinţă. În ambele cazuri, la origine se află o acţiune a Constantinopolului : la Roma, în 712, se manifestă opoziţia faţă de doctrina unui împărat bizantin ; în Palestina, la o dată apropiată, dar probabil anterioară, se dă publicităţii doctrina oficială a Bizanţului. Se înţelege de la sine că, alteori, situaţia era diametral opusă : atunci cînd la Roma papii şi împăraţii acceptau de comun acord canoanele celor şase sinoade sau cînd la Ierusalim, sau la alţi creştini din califat, se manifesta opoziţia faţă de iconoclasmul constantinopolitan. Dar mărturiile arheologice nu oferă nici o ilustrare a acestor situaţii în ceea ce priveşte iconografia conciliilor Bisericii.

O ultimă trăsătură a acestor imagini merită să fie pusă în evidenţă şi comentată. Din moment ce ciclul conciliar era asimilat unei mărturisiri de credinţă, ne-am aştepta să găsim

pretutindeni ceea ce nu vedem, de fapt, decît la Betleem : un rezumat al deciziilor fiecărui sinod. Numai că, în celelalte părți — după cum o dovedesc textele referitoare la picturile din Milion și de la Roma din secolul al VIII-lea — deciziile conciliilor erau evocate prin înfățișarea personajelor care participaseră la ele. Firește, aceste portrete de grup erau însoțite de legende, mai mult sau mai puțin explicite, care reaminteau deciziile conciliare, așa cum se întîmplă în frescele de la sfîrșitul Evului Mediu [20]. Dar esențial era grupul personajelor reunite într-o ședință solemnă, sub președinția împăratului, așa cum îl vedem în toate imaginile bizantine ale sinoadelor, începînd cu miniaturile *Psaltirii Hludov* (secolul al IX-lea, f. 23) și pînă la nenumăratele scene din pronaosul bisericilor ortodoxe tîrzii. De altfel, legendele care însoțesc aceste picturi consemnează cu grijă numele împăraților și episcopilor care au participat la lucrările cutărui sinod, ca și numărul membrilor, locul și data întrunirii [21].

Se degajă oarecum impresia că aceste imagini sînt replici iconografice ale semnăturilor autorităților civile și ecleziastice aflate la sfîrșitul actelor unui sinod (v. textul latin din secolul al IX-lea citat la documente), după cum și portretul basileului de pe o bulă care însoțește un act imperial nu este decît o replică a semnăturii sale de pe acel document. Se știe importanța care era atribuită sigiliului imperial cu efigie : aceasta asigura, oarecum, prezența permanentă a împăratului și valida semnătura acestuia. Același lucru era valabil pentru canoanele sinoadelor care erau, firește, inspirate de harul divin care lucra însă, ca la Rusalii, prin persoane determinate, prin indivizi — aceiași care semnau actele conciliare — primind fiecare părticica lor din „energia" divină. În conformitate cu acest principiu, Biserica sărbătorește nu primul sinod ecumenic, ci pe cei 392 de Părinți ai acestui conciliu inițial.

Această concepție individualistă a responsabilității personale se inspira, în același timp, din noțiunile juridice romane și din ideile creștine.

Această concepție individualistă s-a manifestat, printre altele, și în iconografie. Este probabil că au existat culegeri de Acte conciliare care purtau în frontispiciu portretele membrilor sinodului, după principiul potrivit căruia cărțile bizantine se deschideau cu portretul autorului lucrării, părinții sinodali fiind și ei autorii unor decizii inspirate de Dumnezeu. Nici o culegere ilustrată în acest mod nu ni s-a păstrat, dar cunoaștem în schimb picturi murale care cuprind portretele doctorilor sinodali grupate pe concilii.

În fruntea acestor portrete stă întotdeauna cel al împăratului care a convocat sinodul respectiv și pe care iconografia bizantină îl reprezintă în mod curent în calitate de președinte al lucrărilor. Demnitatea imperială implica și funcția de „epistemonarh" *, de suveran luminat de Dumnezeu, ceea ce explică conflictul iscat în jurul imaginilor celui de-al VI-lea Sinod, sub Philippicus ori Anastasie al II-lea. Fiecare suveran care convoca un concliu purta responsabilitatea canonică a deciziilor acestuia și a aplicării lor, iar „publicarea" unei imagini conciliare însemna acceptarea canoanelor respective de către împăratul domnitor. Altfel spus, conciliile însele, ca și reprezentările lor concepute în manieră bizantină, erau intim legate de imperiu și de politica acestuia. Această practică fusese stabilită în epoca în care imperiul se întindea pînă departe și cuprindea în interiorul frontierelor sale imensa majoritate a creștinilor. Dar, mai ales o dată cu cucerirea musulmană, lucrurile s-au

---

* Termenul desemnează funcția prin care împăratul este însărcinat să vegheze la puritatea credinței și respectarea disciplinei ecleziastice, cf. Dimitre Chomatianos, *Ad Constantinum Cabasilam*, *P.G.*, 119, col. 949. (N. tr.).

schimbat şi ne putem lesne imagina situaţia în care s-ar fi aflat, spre 700, artiştii de la Betleem dacă şi-ar fi propus să reprezinte, de-a lungul pereţilor navei centrale a unei mari biserici, o serie de scene dominate toate de către portretul împăratului din Constantinopol. Sofronie, patriarh al Ierusalimului, a putut arăta, la Conciliul constantinopolitan din 680 (al VI-lea ecumenic), cît de mult se simţeau legaţi de imperiu, şi de suveranii acestuia, creştinii — atunci cînd erau ortodocşi — din ţările cucerite de Islam. Dar ceea ce se putea afirma răspicat la Constantinopol nu putea fi exprimat iconografic la Betleem. Dar mai există un motiv care făcea inevitabilă abandonarea iconografiei normale a conciliilor şi apelul la mărturia exclusivă a textelor : sîntem în faţa unuia dintre cele mai vechi cazuri de dificultăţi create de caracterul prea bizantin — adică prea legat de statul bizantin — al imaginilor religioase care se pretindeau universal creştine. Şi chiar în epoca aceasta, care ne interesează, încep să se manifeste, în toate domeniile, dezechilibruri de acest gen.

Să ne amintim că, în *mărturisirile de credinţă,* sinoadele ecumenice sînt evocate ca nişte bătălii victorioase împotriva ereziilor, ceea ce a încercat să exprime, la rîndul ei, şi iconografia. Dacă orice imagine sinodală este concepută după formula iconografică a scenelor de tribunal, această regulă a fost deseori încălcată pentru a se arăta că judecătorii acestui tribunal, departe de a fi imparţiali, erau adversarii declaraţi ai acuzaţilor şi că atunci cînd unii îi condamnau pe ceilalţi ei priveau sentinţa ca pe o biruinţă asupra duşmanilor adevărului care sînt, prin definiţie, ereticii. Ceea ce s-a tradus iconografic prin atitudinea ereticului condamnat : Arius apare prăbuşit la pămînt, umilit, la picioarele Părinţilor întîiului Sinod ecumenic de la Niceea, începînd cu *Menologul*

lui Vasilie al II-lea de la Vatican (spre 1000) [22], atitudine de învins care va fi menținută și pe alte imagini ale aceleiași teme. În alte părți îl vedem pe Sfîntul Nicolae, sau pe alți ierarhi ortodocși membri ai sinoadelor, trăgîndu-i de barbă pe eretici [23], acest gest brutal asimilîndu-i pe eretici unor dușmani zdrobiți. Iconografia recurgea deci la formulele cele mai brutale moștenite de la imaginile triumfale romane [24]. Același lucru s-a întîmplat și în cazul figurilor de ierarhi izolați care se opuseseră iconoclaștilor : în psaltirile cu ilustrații marginale din veacul al IX-lea, acești eroi ai cauzei ortodoxe calcă în picioare necruțători pe episcopii eretici *(il. 150, 152)*, așa cum odinioară împărații păgîni, pe monede și statui, călcau în picioare barbarii învinși. Toată această iconografie triumfală și violentă ținea prea puțin seama de conținutul discuțiilor teologice care formau obiectul principal al întrunirilor sinodale.

Datorită unui text latin din secolul al IX-lea, știm că înșiși contemporanii își dădeau perfect de bine seama de originile „militare" ale iconografiei conciliare, raporturile dintre reprezentanții doctrinelor teologice diferite fiind prezentate asemeni unui război în care ortodocșii sînt în mod obligatoriu biruitorii ereticilor, oricare ar fi aceștia.

În mod deliberat, iconografia nesocotea doctrinele și insista asupra temei triumfului. Și asta conta de fapt pentru Biserică, ale cărei *mărturisiri de credință* recurgeau la aceiași termeni marțiali. De altfel, un triumf putea fi reprezentat cu mult mai lesne decît o noțiune teologică. Să ne amintim, în sfîrșit, că în iconografie — ca și în teologie, unde această atitudine s-a manifestat mai ales în timpul crizei iconoclaste — s-a preferat întotdeauna utilizarea formulelor constituite în locul creării unora noi [25].

B. MOZAICURILE, MONEDELE ŞI SIGILIUL LUI ABD EL-MALEK

Imaginile conciliare erau „mărturisiri de credinţă" *creştine* şi polemica care s-a desfăşurat prin intermediul lor între ortodocşi şi monotheliţi, între Constantinopol şi Roma, a opus numai grupuri de *creştini*. Un alt dialog de acest fel, aproximativ contemporan, s-a desfăşurat însă şi între Constantinopol şi Damasc, între purtătorii de cuvînt a două state diferite care erau fiecare campionul cîte unei religii : unei teze proclamate de împăraţi, califii îi opuneau propria lor concepţie, cele două teze fiind apărate cu ajutorul imaginilor şi devizelor. Ceea ce presupune că imaginile fiinţelor însufleţite şi simbolurile religioase nu fuseseră încă excluse din rîndul activităţilor îngăduite musulmanilor şi că, în acea vreme, califii omayyazi au urmat exemplul basileilor şi au creat un repertoriu de imagini guvernamentale compus din simboluri religioase şi politice.

Documentele arabe pe care le vom examina acum sînt exemplare ale artei oficiale sau oficioase, şi tocmai din această pricină comparaţia lor cu monumentele bizantine analizate mai sus este pe deplin justificată.

a) Decoraţia în mozaic a Moscheii de pe stîncă din Ierusalim

Abia în 691, cincizeci de ani după cucerirea Oraşului Sfînt de către Omar, califul Abd el-Malek a construit aici şi a împodobit un mare sanctuar musulman [26]. Acest edificiu celebru poartă o trăsătură specifică, care-l deosebeşte de toate celelalte moschei omayyade şi îl înrudeşte cu lăcaşurile creştine din Ierusalim şi Ţara Sfîntă. Este vorba, într-adevăr, de un edificiu de formă octogonală ridicat pe un „loc sfînt", stînca lui Avraam. Arhitectura îi slujeşte drept soclu monumental : un deambulatoriu cotit încadrează stînca în timp ce cupola o acoperă ca un *ciborium*.

Totul la acest monument provine din tradiția creștină palestiniană : mai întîi ideea, căci nimic nu e mai tipic pentru Palestina creștină decît aceste *memoriae* comemorative ale „locurilor sfinte" ; forma apoi, de vreme ce edificiile-relicvar ale locurilor sfinte erau uneori construcții de plan central și mai ales poligoane. Moscheea de pe Stîncă semăna, mai cu seamă, cu *memoria* Înălțării : monument constantinian, acest sanctuar se înălța chiar în Ierusalim, tot pe vîrful unei coline ; aici era adăpostită o bucată din pămîntul venerat ca o relicvă de pe care se înălțase Domnul, într-un edificiu de plan octogonal care semăna cu un *ciborium*. Deci, intenția califului Abd el-Malek de a-i imita pe creștini și chiar de a-i întrece este mai presus de îndoială : el a construit o replică musulmană a sanctuarelor comemorative creștine și, din acest punct de vedere, vom examina decorația în mozaic a Moscheii de pe Stîncă.

Aceste mozaicuri, datînd din 691 [27], ne oferă cel mai vechi exemplu de decorație monumentală musulmană și, mai ales, cel mai vechi ansamblu somptuar care împodobește un loc de cult islamic. Căci celelalte mozaicuri și stucaturi decorative omayyade aparțin secolului al VIII-lea. Există deci toate șansele ca mozaicurile Moscheii de pe Stîncă să fi fost inspirate de una dintre operele creștine anterioare. Într-adevăr, existau probabil mozaicuri în sanctuarele palestiniene astăzi distruse, apropiate ca dată de Moschee, ai căror artiști putuseră fi puși de Abd el-Malek să lucreze la ctitoria sa. Studiile Margueritei Van Berchem [28] și ale lui Henri Stern [29] au stabilit cu certitudine caracterul *local* al tradițiilor artistice ale epocii omayyade. Cu toate acestea, existența acestor modele necunoscute rămîne problematică, dat fiind caracterul tulbure al epocii care a urmat cuceririi musulmane. De aceea, înrudirea evidentă, care n-a scăpat nimănui, dintre decorul ornamental al

Moscheii de pe Stîncă și cel al navei bisericii din Betleem are puține șanse să fie întîmplătoare. Cele două decorații au depins una de cealaltă, și apropierea topografică a putut să înlesnească această dependență care subliniază, de altfel, singularitatea acestui ansamblu musulman față de celelalte ansambluri omayyade. Or, dacă reținem data propusă de noi pentru mozaicurile navei de la Betleem — puțin după 680, curînd după cel de-al VI-lea Sinod ecumenic —, cronologia nu se arată mai puțin favorabilă analogiei stabilite de noi, punînd, în același timp, în evidență faptul că tocmai patricienilor creștini din Ierusalim, atelierului care cu puțin timp înainte lucrase la Betleem sau altuia similar, s-a adresat califul Abd el-Malek pentru decorația moscheii sale. Formulînd această ipoteză, trebuie să ținem cont și de faptul că decorația de la Betleem nu se reducea probabil numai la sinoade, singurele care ni s-au păstrat dintr-un ciclu ce se extindea, de bună seamă, și în cor și în absidele laterale. Acest ciclu putea deci să includă și alte numeroase motive înrudite cu cele ale Moscheii, în afara celor ornamentale din registrul conciliilor.

Totuși, nu putea să nu se resimtă, în programul mozaicurilor Moscheii de pe Stîncă, faptul că Abd el-Malek a recurs la arta decorativă a mozaicarilor locali, a celor din Betleem mai cu seamă. Nu e cazul să ne îndoim, după cele ce am avut prilejul să arăt, că Abd el-Malek a dorit să dea o replică monumentelor creștine din Ierusalim. Dincolo de aceste evidențe, în timp ce celelalte *memoriae*, împreună cu decorația lor, datează dintr-o epocă mai veche, mozaicurile de la Betleem au putut să atragă mai degrabă atenția musulmanilor, pretîndu-se la o replică, mai întîi pentru că erau abia terminate și apoi pentru că, în ochii stăpînilor musulmani, ele reprezentau, într-un mod destul de provocator, simbolul credinței creștine. Și oare, în mozaicurile Moscheii de

pe Stîncă nu sînt vizibile elemente care se constituie ca un soi de răspuns islamic la această provocare creștină? Iconografia monetară a aceluiași calif ne va dovedi că au existat și alte replici de acest tip.

La prima vedere, mozaicurile Moscheii, pur decorative, nu se subordonează vreunui program: nu se regăsește aici nici o reprezentare figurativă și deci nici un „subiect" narativ sau simbolic. Cu toate acestea, observația ne dezvăluie una din caracteristicile temei mozaicurilor Moscheii. Avînd ca sarcină — pentru prima dată — să desfășoare mozaicuri pe pereții unui lăcaș de cult, musulmanii au aplicat o regulă care nu va înceta să rămînă mai apoi valabilă: nici o ființă însuflețită nu poate fi admisă în decorația unei moschei; în schimb, lumea vegetală este prezentă sub forma ornamentului floral de inspirație greco-romană sau sasanidă. Se deschide astfel calea imitării de către musulmani a tradiției care i-a precedat, chiar la nivelul operelor legate de cult. Și primii care au beneficiat de această tradiție au fost mozaicarii angajați de Abd el-Malek, desăvîrșiți cunoscători ai dublei tradiții, greco-romane și iraniene, în spiritul cărora fuseseră formați. Dar, în timp ce în epoca creștină aceste motive erau rezervate suprafețelor de importanță secundară — ancadramentelor, arcelor și cornișelor —, acum ele devin subiectul decorației panourilor principale. În alte moschei omayyade, ca, de pildă, în cea din Damasc, decoratorii nu s-au dat în lături de a reprezenta mari peisaje cu arbori, stînci și elemente arhitecturale, întruchipînd viziuni fidele naturii, părăsite însă de oameni, animale și păsări. Pitoresc și variat, acest ciclu de peisaje rămîne foarte pămîntesc și nici nu pretinde a fi altceva: peisajele cu „fabrici" ale mozaicarilor din Damasc din veacul al VIII-lea au ca strămoși îndepărtați picturile murale ale caselor romane care aminteau de locuri celebre sau pitorești (*il. 104-105*).

Or, nimic asemănător nu poate fi văzut în mozaicurile cu puțin timp anterioare Moscheii de pe Stîncă. În locul peisajelor „realiste", se desfășoară o juxtapunere de motive florale : vrejuri de acant cu frunze, dar, mai ales — excluzînd benzile înguste de pe ancadramente și de pe intradosurile arcelor — palmete de tip candelabru semănînd cu niște arbori, plasate sub formă de buchete într-un vas perlat. Privind întreg ansamblul, adică toate panourile navei cotite octogonale care înconjură octogonul-*ciborium* cu stînca-relievă, se observă o friză de plante fantastice cărora li se adaugă amfore și alte vase uriașe împodobite cu nestemate și perle. Acești arbori de vis încadrează astfel relieva și *ciborium*-ul său asemeni plantelor — palmieri, chiparoși, copaci fantastici — care străjuiesc — în manuscrisele creștine de pretutindeni, dar mai ales bizantine, armene, georgiene și etiopiene — acele *ciboria* care închid tabelele de concordanță compuse de Eusebie în veacul al IV-lea. Vase somptuare de mari dimensiuni însoțesc uneori aceste plante [30]. În manuscrisele creștine sînt desemnați astfel arborii paradisului care „situează" în mod simbolic „fîntîna sacră" care este Evanghelia. Fiecare biserică sau fiecare Sfîntă a Sfintelor a unei biserici se pretează la o decorație similară : e suficient să ne amintim grădinile paradisiace de pe mozaicurile absidale ale bazilicilor paleocreștine (cel mai bun exemplu fiind Sant' Apollinare in Classe din Ravenna), ori de pe pereții bisericilor foarte vechi ca Aquileea sau Concordia Saggittaria (urmele de pictură, reprezentînd plante, din partea de jos a pereților).

Presupun că plantele fantastice care se înalță de-a lungul octogonului Moscheii de pe Stîncă se inspiră din „paradisuri" asemănătoare care existau, după toate aparențele, pe pereții unor *memoriae* creștine din Țara Sfîntă. Cele cîteva plante de acest gen, care se văd încă printre imaginile sinoadelor din bi-

serica din Betleem, ne pot sugera ceea ce au însemnat decorurile paradisiace creştine în Palestina. Această analogie mi se pare cu atît mai sugestivă cu cît plantele-palmete sînt dispuse la Betleem pe lîngă ancadramente arhitecturale care amintesc de *ciboria* bisericilor [31]. Această temă iconografică în ansamblul său, *ciborium* şi paradis, se aseamănă cu cea a paginilor de evanghelie consacrate tabelelor de canoane. Asemănarea merge pînă la paralelismul anumitor detalii împrumutate, de o parte şi de cealaltă, din amenajarea reală a altarelor cu *ciboria*. Astfel, pe mozaicurile de la Betleem, se văd cădelniţe atîrnate de cîrlige fixate pe coloanele ediculelor [32], în timp ce *ciboria* tabelelor de canoane arată uneori suspendate, în acelaşi fel, coroane votive [33]. Or, iată un detaliu al mozaicurilor din Moscheea de pe Stîncă care pare să confirme ipoteza noastră privitoare la înrudirea cu decoraţia unui *ciborium* creştin : coroanele votive, care erau în mod efectiv suspendate pe arcadele şi arhitravele ediculelor de altar şi relicvariilor şi care înconjurau astfel masa euharistică sau oricare alt obiect sacru, au fost reprezentate în număr mare pe arborii-palmete ai octogonului Moscheii de pe Stîncă [34]. Cu alte cuvinte, ceea ce, în cazul monumentelor creştine, era atîrnat de arcadele unui *ciborium* este reprezentat aici chiar pe aceste arcade. Aceste coroane sînt numeroase şi variate şi este, fără îndoială, caracteristic pentru o operă asemeni Moscheii de pe Stîncă, care continuă tradiţii premusulmane, faptul că aceste coroane se inspiră fie — în majoritate — de la coroanele bizantine, fie — uneori — de la mirele sasanide. Coroanele care urmează modelul bizantin sînt atît masculine (*stemma* sau de formă inelară mai mult sau mai puţin largă şi uşor evazată) [35], cît şi feminine (împodobite cu motive în arc sau triunghiulare de-a lungul marginii superioare a unei *stemma*) [36]. Această distincţie operată între cele două categorii de

coroane ne garantează fidelitatea față de un model bizantin nu cu mult anterior mozaicurilor din Moscheea de pe Stîncă. De aceste coroane sînt atîrnate bijuterii, după un obicei cunoscut atît în Bizanț (vedem în anumite miniaturi o coroană care servește de suport unei cruci și unui porumbel suspendat) [37], cît și în Spania (faimoasele coroane vizigotice din Guarrazar). Alături de coroanele bizantine se află altele care sînt sasanide sau aparțin tradiției sasanide, caracterizate de o pereche de aripi surmontate de o semilună amplasată în vîrful mitrei [38]. Avem de-a face cu o variantă a coroanelor purtate de Chosroes al II-lea, iar prezența acestor coroane de tip iranian ne amintește că, la Ctesiphon și în alte părți ale imperiului sasanid, exista obiceiul suspendării coroanelor deasupra capului principelui aflat pe tron.

Ajungem deci la concluzia că mozaicurile Moscheii de pe Stîncă urmau un anumit program, a cărui semnificație tocmai am remarcat-o : în jurul unui „loc sfînt" ele reuneau o friză de arbori paradisiaci, de vase încărcate cu buchete și de coroane votive, imperiale și regale, suspendate de acești arbori. Aceste motive ne sînt cunoscute din imaginile creștine care reprezintă *ciboria* (de pildă Sfîntul Mormînt de pe fiolele de la Monza) : ceea ce acolo înconjura *ciborium*-ul, sau era atîrnat de arcadele sale, se află aici imitat în mozaic, pe zidurile *ciborium*-ului octogonal monumental.

Este mai presus de orice îndoială, după părerea mea, intenția ctitorului edificiului, califul Abd el-Malek, care a comandat aceste mozaicuri în 691 : el a făurit o replică a decorațiilor creștine. Este vorba nu despre reluarea unui mare număr de motive ornamentale specifice monumentelor creștine — inclusiv anumite motive iraniene —, ci de o imitare conștientă a unui ansamblu coerent al acestor motive. Abd el-Malek a încercat astfel să inaugureze un gen de decorație a unui edificiu de

cult musulman care este un compromis între decorația propriu-zis creștină și ceea ce va fi mai tîrziu decorația moscheilor. În această privință, mozaicurile Moscheii de pe Stîncă sînt comparabile cu tipurile monetare create de același calif și cu un sigiliu care a aparținut acestuia (v. *infra*). Or, cel puțin pentru noile tipuri monetare, avem serioase temeiuri să credem că ele au fost emise ca o replică a monedelor bizantine ale lui Iustinian al II-lea (v. *infra*). Și ne întrebăm dacă decorația Moscheii de pe Stîncă nu este și ea o replică musulmană a mărturisirii de credință creștine de la Betleem. Un lucru este sigur : în afara ornamentelor, mozaicurile Moscheii de pe Stîncă cuprind numeroase inscripții așezate în numele lui Abd el-Malek care, împreună cu cele de pe monedele și sigiliul acestui calif, transcriu o profesiune de credință coranică, pentru întîia dată, pe niște piese oficiale. Pe aceste mozaicuri, ca și pe monede, își face prima apariție titlul de Abdallah aplicat unui calif. În sfîrșit, așa cum s-a observat recent [39], textele religioase care au fost reproduse în mozaicurile Moscheii de pe Stîncă sînt îndreptate în mod limpede împotriva creștinilor. Ne dăm seama imediat că este vorba despre o polemică între musulmani și creștini purtată prin intermediul inscripțiilor monumentale, în care este evidențiată cu tărie, exact ca pe monedele lui Abd el-Malek, tema monoteismului integral. Iar în lumina acestor inscripții deslușim întreaga semnificație a imaginilor sinoadelor de la Betleem, sau mai precis a citatelor din canoanele conciliare etalate de inscripțiile acestor mozaicuri, a căror temă constantă este dogma celei de-a doua persoane a Treimii, adică aceea care distinge în primul rînd dogmele creștine de cele islamice. Vedem deci cum „mărturisirea de credință" creștină de la Betleem (imagini ale Sinoadelor) suscită replica musulmană a „mărturisirii de credință" isla-

mice (inscripții coranice) din Moscheea de pe Stîncă.

Comparînd aceste două ansambluri palestiniene, aproximativ contemporane, nu putem să nu constatăm că, și unul și celălalt, proclamă adevărul propriei lor religii. Nu mai puțin sigură este intenția lui Abd el-Malek de a face din Moscheea de pe Stînă o replică la *memoriae* creștine și un loc de proclamare a adevărurilor Islamului. Mi se pare probabil, pe de altă parte — lucru de altfel sigur în ceea ce privește emisiunile monetare —, că între această mărturisire de credință a lui Abd el-Malek și cea a creștinilor din Betleem, există o strînsă corelație și că prima răspunde celei de-a doua[40].

b) Monede

Începînd cu anul 77 al Hegirei (697) sau, mai exact, începînd cu un anumit an dintre 75 și 80 ai Hegirei (695—700), califul Abd el-Malek a inaugurat o reformă monetară care, datorită tradiționalismului din acest domeniu, a căpătat aspectul unei revoluții. El a abandonat procedeul aplicat de toți califii dinaintea lui, ca și de el însuși pînă atunci, și care consta în imitarea tipurilor monetare bizantine și sasanide, după cum era vorba de o provincie cucerită de la imperiu sau de la perși. Aceste monede au fost înlocuite cu bani de argint, *dirheme*, care nu poartă nici o imagine antropomorfică, de ființă însuflețită sau a vreunui obiect oarecare, ci numai inscripții care sînt mărturisiri de credință proclamînd adevărul și chiar superioritatea religiei lui Mahomed asupra oricărei alte credințe *(il. 65-66)*. Cronografele bizantine[41] menționează această revoluție monetară din statele musulmane în legătură cu un incident diplomatic : Iustinian al II-lea ar fi refuzat să primească tributul anual pe care i-l datora califul, deoarece monedele care-l compuneau nu mai erau, ca pînă

atunci, de tipul roman consacrat. Potrivit cronicarului, împăratul ar fi tăgăduit că cineva are dreptul să emită monede diferite de tipurile imperiale, iar războiul împotriva Persiei ar fi fost declanşat ca urmare a acestui refuz. Cercetătorii au crezut întotdeauna că monedele respinse au fost noile *dirheme* lipsite de imagini, dar acoperite din abundenţă cu inscripţii pioase [42]. Ceea ce poate fi adevărat. Dar s-ar putea să fie vorba de un alt fel de monede ale aceluiaşi calif Abd el-Malek, care nu ne sînt cunoscute decît datorită recentului studiu al lui George Miles [43] (*Archaeologica Orientalia*, Mélanges E. Herzfeld, 1952, pp. 156—171). Ştim acum că acest calif bătuse alte monede în anii care au precedat apariţia *dirhemului* aniconic, adică în perioada 73—75 (693—695). Trebuie, într-adevăr, să reţinem această dată pentru că, potrivit cronicilor bizantine, împăratul, care a refuzat să accepte plata tributului anual în monede arabe de un tip nou, a fost Iustinian al II-lea. Or, cum acesta a fost depus în 695, noile monede au fost emise mai degrabă spre 73 (693) decît în 75 (695). Formulele iconografice ale acestor emisiuni ale lui Abd el-Malek nu vor face carieră, totuşi, mărturisesc şi ele aceeaşi dorinţă de a pune capăt imitării iconografiei monetare bizantine şi sasanide.

Cele două tipuri care aparţin perioadei 73—75 sînt nişte compromisuri între tipurile iraniene şi bizantine, pe de o parte, şi viitoarele *dirheme*, pe de alta. Fiecare tip nu este păstrat decît într-un singur exemplar, primul la Muzeul Istoric din Moscova, iar cel de-al doilea la American Numismatic Society din New York. Datorită acestor monede putem vedea care sînt elementele pe care musulmanii înţelegeau să le modifice la monedele rivalilor lor creştini pentru a-şi exprima propria lor gîndire religios-politică.

Tipul I. Avers : bustul tradiţional al lui Chosroes ; dar, pe bordură, o inscripţie cu li

tere cufice care este o mărturisire de credinţă coranică. Revers : califul Abd el-Malek în picioare, înarmat cu spadă — după modelul efigiilor monetare ale împăraţilor bizantini — şi însoţit de două inscripţii cu litere cufice : una îl numeşte „şef al dreptcredincioşilor", iar cealaltă „calif al lui Allah", adică succesor al trimisului lui Allah. Această monedă este datată în anul 75 al Hegirei (695).

Tipul II. (il. 63). Avers : bustul tradiţional al lui Chosroes, cu schimbarea cîtorva detalii care, potrivit lui Miles, ar fi o adaptare la portretul ideal al califului ; pe margine, mărturisire de credinţă coranică ; anul 75 (695). Revers : imaginea unei lănci cu fanion, fixată pe un postament şi adăpostită de o arcadă ; două inscripţii în caractere cufice ; prima, de o parte şi de alta a arcadei : „şef al dreptcredincioşilor" şi „calif al lui Allah" (aceeaşi legendă dublă care apare pe reversul monedelor de primul tip unde însoţeşte însă, în chip mai firesc, efigia califului) ; cealaltă inscripţie este trasată sub arcadă, de cele două părţi ale lăncii ; Miles citeşte fie „victoria lui Allah", fie „Să ne sprijine Allah", cea de-a doua lectură părîndu-mi-se preferabilă pentru motive de ordin paleografic.

Este evident că aceste două tipuri monetare sînt mai înrudite cu monedele bizantine şi sasanide decît cu viitoarele *dirheme* aniconice. Primul tip se desparte de iconografia monetară sasanidă mai puţin prin introducerea unui portret al califului, cît prin inscripţiile cufice care proclamă titlurile nu numai politice, dar şi religioase ale califului şi chiar profesiunea de credinţă a acestuia. Al doilea tip reproduce în bună parte aceste inscripţii, dovadă că ele erau ţinute la mare preţ — *dirheme*-le le vor relua la rîndul lor —, şi instalează pe revers o imagine simbolică dintre cele mai ciudate, care este cu siguranţă o replică islamică a crucii înălţate pe trepte de pe monedele bizantine contemporane.

Miles a adunat toate argumentele necesare în favoarea identificării lăncii cu fanion de pe monedă cu lancea lui Mahomed zisă *'Anazah*. Aceasta fusese trimisă din Abisinia de Najāshi lui Zubayr ben al-Awwam care i-a dăruit-o mai tîrziu lui Mahomed. Din anul al doilea al Hegirei, această lance a fost purtată înaintea Profetului și, înfiptă în pămînt înaintea lui, delimita spațiul care-i era rezervat pentru rugăciune și arăta direcția spre care aceasta trebuia să se îndrepte. În timpul primelor veacuri. *'Anazah* era păstrată ca o relicvă deosebită a lui Mahomed (în secolul al IX-lea ea se găsea la Samarra), iar funcția ei s-a perpetuat. În timpul rugăciunii califului se purtau cu solemnitate, în calitate de însemne ale funcției religioase a șefului dreptcredincioșilor, alte obiecte care aparținuseră Profetului : toiagul *(qadib)* sau mantia acestuia.

Lancea de pe moneda lui Abd el-Malek reprezintă deci o relicvă a lui Mahomed care este, în același timp, un atribut al autorității succesorilor acestuia, califii. Un fanion îi este atașat — fiind vorba, probabil, de *'alam*, drapelul lui Mahomed și al califilor — și consider că acest detaliu este esențial pentru că el subliniază caracterul triumfal al simbolului, semnificație spre care ne îndrumă și inscripția de lîngă lance : „Victoria lui Allah" sau, mai degrabă, „Să ne sprijine Allah". Nu este mai puțin interesant pentru studiul nostru faptul că lancea este fixată vertical și că, pentru a fi menținută în această poziție, ea este reținută de un fel de trepied. Se poate admite, împreună cu Miles, că arcada care încadrează lancea este o imagine schematică a nișei mihrabului [44]. Dar arcada de pe gravură s-ar putea să nu reproducă decît un arc sprijinit pe coloane, motiv cunoscut din numismatica clasică și bizantină și care, ca și nișa mihrabului, servește drept cadru pentru un *sacrum*.

Oricît de interesante ar fi în sine cele două monede de tranziție pe care le evocăm, ele

sînt tot atît de importante pentru bizantinologie, direcţie în care vom încerca să completăm excelentul studiu al lui Miles. Este mai presus de orice îndoială că aceste tipuri create de califul Abd el-Malek sînt replici ale simbolurilor monetare bizantine din veacul al VII-lea, anterioare sau contemporane lor. Acest lucru poate părea surprinzător la prima vedere, dat fiind că, în mod fundamental, prezentarea iconografică a acestor monede nu este de inspiraţie romană, ci sasanidă. Nu este mai puţin adevărat că modelul sasanid a putut fi prelucrat după principii romano-bizantine, cu atît mai mult cu cît statul sasanid fusese distrus de musulmani încă din 640. La sfîrşitul veacului al VII-lea, atunci cînd Abd el-Malek a întreprins reforma sa monetară, numai Bizanţul era în măsură să-i ofere modele contemporane. Ceea ce s-a şi întîmplat.

Imaginea lăncii şi anumite legende care o înconjură pe noile monede ale lui Abd el-Malek sînt adevărate replici ale crucii înălţate pe trepte şi ale legendelor care o însoţeau pe monedele bizantine.

Să ne amintim că, în numismatica bizantină, crucea înălţată pe trepte apare, o dată cu a doua jumătate a secolului al VI-lea, în vremea lui Tiberiu al II-lea Constantin (578—582), şi se menţine, aproape fără întrerupere, de-a lungul celui de-al VII-lea şi a celui de-al VIII-lea veac, pînă la sfîrşitul epocii iconoclaste. Această cruce ocupă reversul unei prime emisiuni a lui Iustinian al II-lea, contemporan cu Abd el-Malek *(il. 11)*. Ea este arma biruinţei lui Christos şi a succesorilor săi din fruntea imperiului creştin, basileii. Or, lancea Profetului este şi ea un instrument al victoriei, a victoriei lui Mahomed şi a urmaşilor săi califi, de data aceasta. Acest paralelism este susţinut de iconografie ; crucii îi corespunde silueta verticală a lăncii ; treptelor care formează baza crucii le corespunde un fel de trepied care susţine lancea în poziţie. În sfîr-

și, crucea de pe monedele bizantine din veacul al VII-lea este însoțită de una sau cealaltă dintre aceste două legende triumfale : *Victoria Augusti* și *Deus adjuta Romanis* (a doua formulă pe monedele lui Heraclius și Constant al II-lea) *(il. 2-6, 8-10)*. Or, citim pe monedele lui Abd el-Malek : „Victoria lui Allah" ori „Să ne sprijine Allah". Pe scurt, atît ideea cît și execuția materială a monedei arabe urmează modelul bizantin, paralelismul extinzîndu-se nu numai la subiect, dar și la interpretarea iconografică a acestuia pe care legendele o confirmă pe de-a-ntregul. Modelul bizantin a fost adoptat de musulmani și nu invers, căci emisiunile bizantine cu crucea înălțată pe trepte și legende triumfale au fost curente, în imperiu, de la sfîrșitul secolului al VI-lea și în tot cursul veacului următor, în timp ce replica islamică nu apare decît în ultimii ani ai secolului al VII-lea (spre 693 și înainte de 695).

Există un raport analog între aceleași monede ale lui Abd el-Malek și acele monede ale lui Iustinian al II-lea care prezintă, pe revers, nu o cruce, ci efigia lui Christos alături de un întreg program creștin exprimat de legendele de pe ambele fețe ale piesei. Desigur, imaginea lui Christos n-ar putea fi comparată cu lancea musulmană decît cu titlu de antiteză : în timp ce califul insista asupra abstractizării iconografiei monetare — recurgînd în final la lancea însoțită de inscripțiile „șef al dreptcredincioșilor" și „urmaș al trimisului lui Allah" —, împăratul, dimpotrivă, introducea o imagine directă a lui Christos. Dar cei doi suverani au fost conduși de intenții asemănătoare atunci cînd au pus să se imprime, pe emisiunile lor respective, unele texte al căror caracter religios și confesional era nou în cele două numismatici. Iustinian al II-lea se prezenta, în mod tradițional, ca *Dominus*, dar și, fapt inedit, ca *servus Christi* — Christos fiind definit ca *Rex Regnantium* — și, în această

calitate, ca apărător al păcii *(pax)*. Califul, să ne amintim, se identifica cu „șeful dreptcredincioșilor" (cf. *Dominus*), cu „succesorul trimisului lui Allah" (cf. *servus Christi*) și reproducea, alături de efigia sa, o „profesiune de credință" coranică (cf. imaginea lui Christos care este, în ea însăși, o afirmație dogmatică, v. *supra*). Astfel, comparînd aceste monede constatăm că cele două numismatici : 1) se îmbogățesc cu teme absolut noi, 2) proclamă fundamentele confesionale ale autorității de stat și 3) insistă pe funcția politico-religioasă a suveranilor : *servitor al lui Christos* care este Rege al Regilor pentru împăratul creștin, *succesor al trimisului lui Allah* pentru calif care, în plus, insistă cu mai multă forță pe funcția sa religioasă, adăugînd cuvintele „șef al dreptcredincioșilor" (*Dominus* din legendele lui Iustinian este tradițional și nu se referă la credință) precum și o mărturisire de credință.

Avem impresia că aceste două inovații iconografice depind una de cealaltă pe deasupra granițelor politice și deosebirilor religioase. Din punct de vedere cronologic, nimic nu este mai puțin imposibil, domniile lui Iustinian al II-lea și Abd el-Malek suprapunîndu-se timp de un deceniu (685—695). Putem merge încă și mai departe, recunoscînd prioritatea reformei monetare bizantine. Într-adevăr, am văzut cum tipul monetar cu lance nu poate fi anterior anilor 693—695, fiind deci contemporan cu ultimii ani ai primei domnii a lui Iustinian și imediat posterioară Conciliului Quinisext (692). Or, am văzut în capitolul precedent că cel puțin unul dintre cele două noi tipuri monetare ale lui Iustinian al II-lea (cu Christos) trebuie pus în raport nemijlocit cu deciziile acestui sinod, putînd să inspire — prin antiteză — noile monede ale califului. Walker, din considerente care-i aparțin și pe care le dezvoltă în catalogul său de monede omayyade de tip bizantin apărut pe cînd prezentul

volum se afla sub tipar*, ajunge la aceeași concluzie. În lucrarea sa, el citează un argument pe care a avut bunăvoința să mi-l comunice și care mi se pare deosebit de puternic: formula „succesor al trimisului lui Allah" care apare pe noile monede ale lui Abd el-Malek este o adaptare a lui *servus Christi*. De altfel, anumite emisiuni ale lui Abd el-Malek imită chiar iconografia monedelor pe care Iustinian al II-lea se intitulează *servus Christi*. La Cabinet des Médailles se păstrează o monedă de aur din 77 H (696) pe care apare califul Abd el-Malek *(il. 62)*[45]. El este înfățișat frontal și în picioare, ca și Iustinian al II-lea pe acele dintre emisiunile sale care revin la iconografia inaugurată de Heraclius. S-au întrezărit chiar, pe efigia califului, o amintire a capătului lorosului pe care Iustinian al II-lea îl poartă pe braț (într-o imagine inversată), șirul de perle al „lorosului" și un alt șnur perlat la capătul veșmîntului califului, ambele detalii caracteristice pentru efigia lui Iustinian al II-lea în picioare. Dacă aceste asemănări între cele două monede sînt valabile, atunci am avea dovada definitivă că tipul monetar al lui Iustinian al II-lea cu împăratul în picioare și Christos purtînd barbă a fost creat în timpul primei sale domnii, adică simultan cu tipul monetar care prezintă un Christos adolescent, tip pe care-l datăm în jur de 692 *(il. 12-14)*.

Făcînd bilanțul, putem afirma că noile monede ale califului Abd el-Malek care datează din anii 693—695 — dar care au fost menținute și după prima depunere a lui Iustinian al II-lea din 695 — sînt imitații conștiente ale emisiunilor lui Iustinian al II-lea, atît a celor obișnuite (cruce pe revers), cît și a celor noi (Christos pe revers). Aceste ultime monede

---

* *A Catalogue of the Arab-Byzantine and Post-Reform Ummayad Coins* a apărut la Londra în 1956, în același timp cu prima ediție a *Iconoclasmului* (N. tr.).

au început să apară spre 692, și cum noutatea pe care o aduceau avea un caracter confesional creștin mai pronunțat decît pînă atunci, califul și-a dat seama că nu mai poate continua practica predecesorilor săi care imitau pur și simplu emisiunile bizantine contemporane sau mai vechi. Cum ar fi putut oare un stat musulman în plin avînt religios să emită o monedă cu efigia lui Christos și purtînd o legendă care-l desemna drept împărat al celor ce împărățesc? Abd el-Malek a abandonat procedeul tradițional al imitării monedelor bizantine, dar a păstrat contactul cu metodele numismatice ale imperiului constantinopolitan. În loc să mai imite emisiunile bizantine, el a încercat să le opună replici musulmane. Aceleași procedee — în special cele de ultimă oră ale noilor tipuri ale lui Iustinian al II-lea —, dar un conținut diferit. Unei propagande care se folosea de imaginile monetare el i-a opus propria sa propagandă monetară. Monedelor care proclamau că Christos și locțiitorul său pe pămînt — împăratul — înarmat cu crucea guvernau imperiul constantinopolitan, Abd el-Malek le-a opus alte monede care afirmau că succesorul lui Mahomed — trimisul lui Dumnezeu —, dispunînd de lancea Profetului, guverna, prin credința Coranului, un alt imperiu.

Avem de-a face din nou cu un „război rece" purtat, prin intermediul imaginilor și simbolurilor, între Bazanț și califat în ultimii ani ai secolului al VII-lea, război care pune în evidență două fapte esențiale: 1) în ajunul crizei iconoclaste, cele două imperii se observau și se opuneau ca două forțe rivale, conștiente de sprijinul theocratic pe care-l căutau deopotrivă; 2) în ajunul crizei iconoclaste, acaestă rivalitate și-a găsit o expresie iconografică oficială. Sensibilitatea față de simbolul grafic și de imagine a fost atît de mare în aceste două țări, și mai ales, poate, în provinciile de frontieră ale Asiei — unde această dublă propagandă urmărea cu sporită atenție

să-şi exercite influenţa —, încît un împărat a putut răsturna arta prin definiţie conservatoare a numismaticii romane, iar un calif i a putut opune o răsturnare tot atît de radicală a iconografiei propriei sale numismatici, ambii punînd în acţiune noile simboluri şi semne pe care le-au introdus. E posibil, de altfel, ca ei să se fi gîndit şi la o acţiune magică, în favoarea lor, a semnelor şi cuvintelor pe care le repetau pe monede. Este simptomatic faptul că, pentru întîia dată după cunoştinţa noastră, o imagine a lui Christos şi reprezentarea unei relicve musulmane (lancea) au fost ridicate la rangul de simboluri oficiale şi triumfale ale celor două state. Această încredere în imagine, care se manifestă simultan la Constantinopol şi Damasc, şi care este proclamată cît se poate de oficial, marchează cu siguranţă culmea succesului atins de imagini, în lumea arabă mai întîi — cîţiva ani mai tîrziu numismatica califală va exclude pentru totdeauna reprezentarea oricărui obiect material —, dar şi în cea bizantină, pentru mai mult de un veac. Au existat deci, spre 700, de ambele părţi ale frontierei bizantino-musulmane, suficienţi supuşi ai basileului şi ai califului favorabili imaginilor şi atenţi la lecţia degajată de ele, pentru a incita cele două guverne rivale să aleagă terenul iconografiei monetare pentru o „discuţie în contradictoriu“ oficială. Era evident domeniul care asigura imaginilor şi simbolurilor răspîndirea cea mai largă, şi tocmai de aceea s-a recurs la el, căci în războiul rece, ca în orice alt război, este preferată arma cu cea mai mare rază de acţiune.

Acest episod al războiului prin imagini care i-a opus pe Iustinian al II-lea şi Abd el-Malek nu datează decît de la sfîrşitul veacului al VII-lea. Era oare prima ciocnire de acest fel? Nu încercaseră cumva musulmanii, înainte de Abd el-Malek, să creeze o antiteză islamică faţă de tipurile monetare ale imperiu-

lui ? N-am pretenţia că pot da un răspuns definitiv la această întrebare generală, mai ales că publicaţiile recente (Miles) despre noile tipuri monetare ale lui Abd el-Malek ne invită la prudenţă. Potrivit celor mai buni specialişti ai numismaticii musulmane, noile tipuri monetare ale lui Abd el-Malek sînt primele care renunţă să mai fie simple imitaţii ale emisiunilor sasanide ori bizantine. Toate monedele mai vechi nu mărturisesc deci nici cea mai mică dorinţă de a opune simbolicii monetare a celor două imperii o altă simbolică care să fie proprie statelor musulmane. Ar trebui totuşi să întrevedem o preocupare de acest fel în acea iconografie monetară a califilor din secolul al VII-lea care adoptă, pe revers, formula bizantină a crucii pe trei sau patru trepte, înlocuind însă crucea printr-o bară verticală surmontată de un glob.

Dintre multele exemple, în parte mai vechi, să ne oprim la o monedă de aur din 77 H. (696) a lui Abd el-Malek, care prezintă, pe avers, efigia califului în picioare, despre care tocmai am vorbit *(il. 62)*. Se admite, în general, că motivul barei verticale încoronate de un glob este un rest al crucii bizantine căreia i-au fost amputate braţele laterale. Dar această explicaţie nu pare pe de-a-ntregul satisfăcătoare, cu atît mai mult cu cît crucea poate fi mutilată în multe feluri şi nu cunoaştem motivul pentru care a fost ales acest procedeu şi nu un altul. Dacă, la origine, simbolul acestor monede musulmane a fost crucea bizantină — lucru certificat de păstrarea treptelor — de ce a fost atunci mutilată în acest chip ?

Moneda lui Abd el-Malek cu lancea Profetului mi se pare că justifică ipoteza următoare : bara verticală cu globul în vîrf nu corespunde oare unei alte relicve comparabile cu lancea lui Mahomed ? Odinioară, existenţa unei iconografii a relicvelor sau a obiectelor materiale pe monedele musulmane părea exclusă din capul locului. Dar, din momentul în care

știm că, la sfîrșitul veacului al VII lea, un calif a îndrăznit să reprezinte lancea Profetului, de ce să nu fi recurs și la reprezentarea sceptrului acestuia ? Știm că sceptrul lui Mahomed a fost venerat la începuturile Islamului [46], iar diverse documente iconografice ne dovedesc că sceptrele orientale aveau adesea o formă care amintește pe cea a obiectului vertical prezent pe monedele califale din secolul al VII-lea [47]. Am cunoștință, în plus — datorită amabilității lui G. Miles —, de o monedă de aur musulmană din veacul al VII-lea (Colecția Universității din Philadelphia, Statele Unite) *(il. 64)*, care dovedește că, în califat, o asemenea formă de sceptru era familiară. O vedem așezată în mîinile împăraților bizantini, pe monedele care imită efigiile lui Heraclius și ale fiilor săi, unde globul care, la origine, era ținut în mînă deasupra unui amplu fald al mantiei s-a transformat într-un lung sceptru încoronat de un glob ; motivul este repetat de trei ori, o dată pentru fiecare suveran. Această monedă pare să confirme că bara verticală cu glob înălțată pe trepte, așa cum o vedem pe emisiunile musulmane din secolul al VII-lea, ar putea fi identificată cu un sceptru. Dacă această explicație ar fi valabilă și confirmată, am putea să antedatăm cu cîteva decenii crearea primelor monede islamice care se străduiesc să opună propriile lor simboluri — asemănătoare, dar antitetice — simbolurilor imperiului creștin. Dificultatea principală rezidă în existența unui tip monetar înrudit care înlocuiește, pe cele trei trepte, bara verticală cu glob printr-un Φ care, potrivit specialiștilor, ar fi inițiala de la *Flavius*, nume pe care împărații din secolul al VII-lea îl descriu frecvent în fruntea numelor și titulaturii lor din documentele oficiale [48]. Această majusculă ar fi devenit, în ochii arabilor, un semn al puterii supreme și cu acest titlu ei ar fi adoptat-o ca simbol monetar. Fixată în vîrful celor trei trepte, ca și crucea bizantină pe care o în-

locuia ori asemeni „sceptrului cu glob" adoptat pe monede asemănătoare, litera Φ ar fi fost promovată la gradul de simbol al autorității califilor. Fără să fie imaginea unei relicve sau a vreunui obiect real, această literă ne face oricum cunoscut un alt caz de întrebuințare a unui semn simbolic și, în consecință, a unei imagini. Este vorba de această dată — după cum se crede — de un semn derivat dintr-o literă și comparabil, prin aceasta, cu *tughra* sultanilor turci (v. *infra* litera A de pe sigiliul lui Abd el-Malek).

c) Un sigiliu

Trebuie să mulțumim întîmplării pentru faptul că singurul sigiliu omayyad care s-a păstrat aparține califului Abd el-Malek. Acest sigiliu, conservat la Muzeul Arheologic din Istanbul, este tot atît de instructiv ca și monedele califului. El se confruntă la rîndul său cu problema reprezentării ființelor însuflețite, adoptînd o soluție hibridă.

Este vorba de un obiect cu totul special *(il. 60)*: un disc de plumb cu marginea ușor profilată pe avers și în retragere pe revers. Pe avers, un vrej cu frunze și ciorchini de strugure *au repoussé* se desfășoară pe margine; o linie orizontală însoțită de un șnur izolează partea superioară a cîmpului unde stă scris, cu litere cufice, „Filestin", adică Palestina, numele vechii *Palestina Prima* care, sub Omayyazi forma un district militar *(ajnad)* special, cu Lydda drept capitală. Sub șnur, o floare de crin și doi lei simetrici, rampanți. Pe revers, o mare majusculă grecească, A, se desfășoară pe întregul cîmp disponibil; două păsări simetrice, afrontate, fiind așezate sub bara transversală, frîntă, a literei. Pe cele două cartușe care flanchează litera se citește aceeași legendă arabă: „slujitorului lui Allah, Abd el-Malek, emir al dreptcredincioșilor". Tot pe revers, pe bordura piesei, este repro-

dusă obișnuita formulă a mărturisirii de credință: „Nu este alt Dumnezeu în afară de Allah care nu are pereche". O mică protuberanță marchează centrul discului, pe fiecare față; o gaură care a servit pentru atîrnarea plumbului este practicată aproape de mijlocul acestuia.

Îl recunoaștem pe Abd el-Malek, reformator al numismaticii, în profesiunea de credință pe care a transcris-o pe plumb, ca și pe monede. Este, de altfel, și un argument în favoarea identificării acestui obiect cu un sigiliu: sigiliografia este domeniul în care se extind cu cea mai mare ușurință atît epigrafia, cît și iconografia monetară. Desigur, nu cunoaștem nici un alt sigiliu cu margine profilată și ornamentată, dar în absența totală a altor peceți omayyade, această obiecție este fără valoare. Ar fi vorba, în plus, de un gen de sigiliu mai special, cel al unei provincii a califatului, Palestina, ceea ce explică, fără îndoială, anumite particularități. Sigiliul omayyad le datorează unui model care trebuie să dateze dintr-o epocă anterioară invaziei arabe, din moment ce reține ca semn principal o majusculă grecească. Nu cunoaștem totuși vreun exemplu de sigiliu bizantin care să prezinte de o manieră asemănătoare un A sau orice altă majusculă a alfabetului elin. Dar au existat, probabil, unele care, asemeni emisiunilor monetare de bronz bizantine, erau marcate cu o literă folosită în sensul său numeric. Plumburi de acest fel ar fi putut fi atașate mărfurilor, țesăturilor de pildă, pentru a consemna taxele achitate.

În lipsa altor bule similare, sîntem nevoiți să comparăm pecetea lui Abd el-Malek cu cifra sa înscrisă într-un cadru circular ornamentat, cu discurile pictate, foarte asemănătoare, care, în manuscrisele arabe — dar și armenești sau mozarabe —, erau folosite pentru marcarea, pe margine, a numerelor capitolelor unui text. Vrejul de viță evocă astfel ornamentele ma-

nuscriselor, ca și cele două perechi de *zôdia* simetrice. Un detaliu ne face să ne gîndim chiar la o influență a scrierii livrești : mă gîndesc la vîrful literei A, cu cele două trăsături încrucișate și, mai ales, la „coada" sinuasă care prelungește în jos bara transversală a literei. Pe de altă parte, animalele — izolate și antitetice — închise într-un cadru circular cu decor floral, linia orizontală care traversează discul și chiar inscripțiile cufice (imitate) se regăsesc pe discurile sculptate, la mijlocul secolului al IX-lea, pe fațadele palatului regilor Asturiei de la Naranco lîngă Oviedo [49] *(il. 61)*. Sigiliul lui Abd el-Malek confirmă originea omayyadă a monedelor acestor discuri decorative. Pe de altă parte, sigiliul, datorită comparației cu Naranco și cu manuscrisele, iese el însuși din izolare. În ceea ce privește procedeul care constă în a menține, pe un sigiliu arab și în mijlocul unor inscripții cufice, a unei mari majuscule grecești, el ne trimite la monedele omayyade menționate mai sus, în care un Φ apare în condiții similare. Dacă, pentru a-i explica prezența, trebuie să ne gîndim la inițiala F(LABIOC) (v. *supra*), atunci, prin analogie, ar trebui să presupunem o derivație asemănătoare pentru A-ul de pe sigiliul lui Abd el-Malek (AVΓOVCTOC ?). Sau, dimpotrivă, ținînd cont de mărturia sigiliului, cu litera sa A care trimite la Φ de pe monedele omayyade, ar trebui poate să atribuim celor două litere un sens numeric. Analogia cu micul disc marcat de un A, pe care personificarea Romei îl ține pe cîteva diptice consulare din secolul al VI-lea, nu aduce, pentru moment, nici o indicație utilă, căci ignorăm natura acestui obiect ca și semnificația literei A care-l marchează. O interpretare numerică mi s-ar părea preferabilă : dată fiind destinația dipticelor care anunțau începutul unui consulat, la 1 ianuarie, litera A ar putea să indice prima zi a anului [50].

Dar obiectul pe care-l ține personificarea Romei pe diptice are exact dimensiunile sigiliului lui Abd el-Malek ; chiar și litera A este asemănătoare în privința formei și a felului în care se raportează la disc. Acest obiect înfățișat pe diptice este pentru noi important fie și numai pentru faptul că certifică existența unor asemenea piese în Bizanț, în prima jumătate a secolului al VI-lea.

Rămîne de subliniat interesul prezentat de acele *zôdia* de pe pecete. Este evident că gravorii califului le-au împrumutat, împreună cu vrejul de viță, de la un model bizantin local, de tradiție elenistică. Păsările, îndeosebi, aparțin acestei tradiții și sînt frecvente pretutindeni, leii antitetici de asemenea. Dar, pentru că este vorba despre un obiect confecționat în Palestina pentru un calif omayyad, să ne aducem aminte că leii rampanți antitetici și floarea de crin au fost folosite de evrei pentru evocarea regalității lui Israel [51] și că, pe de altă parte, un principiu omayyad al vremii, probabil un calif, a fost reprezentat în palatul din Khirbet el-Mafjar, lîngă Ierihon, deasupra unei perechi de lei antitetici și a unui fleuron care înlocuiește floarea de crin de pe sigiliu [52]. Ne este îngăduit, în consecință, să punem în legătură acești lei simetrici cu califul proprietar al peceții. Am putea face același lucru și pentru cuplul de păsări de pe revers, gîndindu-ne la friza de păsări care înconjura portretele a doi prinți : înaltul personaj necunoscut de epocă omayyadă din fresca castelului din Kusejr 'Amra [53] și principele de pe un platou postsasanid de la Muzeul din Teheran [54]. Dacă aceste analogii se susțin, am avea atunci pe sigiliu un nou exemplu al procedeului oriental care constă în a nu reprezenta un personaj — înlocuit prin numele sau titlurile sale —, ci numai obiectele și *zôdia* care-i slujesc drept atribuite sau simboluri. Pecetea lui Abd el-Malek poate fi situată, în orice caz, la jumătatea distanței dintre reprezentările com-

plete ale iconografiei princiare care conţineau şi efigia prinţului însuşi, şi compoziţiile limitate la simboluri abstracte. În această privinţă, ea se aseamănă mai degrabă cu un monument, cum sînt basoreliefurile faţadelor de la Mkhatta, pe care ne întîmpină aceleaşi motive ca şi cele ale sigiliului : lei şi păsări afrontate, vrejuri de viţă de vie şi un singur personaj abia vizibil. Se ştie, de altfel, că în arta aulică, califii omayyazi s-au arătat foarte îngăduitori faţă de reprezentările umane şi de *zôdia*, chiar pînă într-o epocă mai tîrzie decît cea a lui Abd el-Malek.

Dar această îngăduinţă nu se extindea şi asupra operelor de artă cu destinaţie religioasă sau cu o funcţie publică, cum este, de pildă, moneda : în moschei, ca şi în numismatică, orice reprezentare umană dispare cu puţin timp înaintea anului 700. Mai trebuie, de asemenea, notat că, după cum am observat mai sus în legătură cu sigiliile bizantine, iconografia peceţii lui Abd el-Malek deţine un loc de mijloc între imaginile aulice şi înfăţişarea abstractă a monedelor mai noi ale aceluiaşi calif ; mărturisirea de credinţă reprodusă pe sigiliu îl înrudeşte cu toate emisiunile monetare ale califului. Se poate deci afirma că, la fel ca în Bizanţ, şi pentru Omayyazi pecetea păstrează mai mult decît moneda reflexele directe ale personalităţii proprietarului ei princiar, menţinînd astfel reprezentări evitate de emisiunile monetare. Dat fiind faptul că acest sigiliu este unic în felul său, nu-l putem situa cronologic faţă de seria monedelor aceluiaşi calif, reprezentînd etapele succesive ale reformei sale monetare sau, mai bine zis, fazele unei atitudini din ce în ce mai neîncrezătoare faţă de imaginile fiinţelor însufleţite.

Documente

1. *Scrisoarea diaconului Agathon către papa Constantin, spre 714*

Primul pasaj. Înainte de a-şi face intrarea solemnă în Constantinopol (intransigenţa împăratului în această privinţă se explică printr-o profeţie care-i promitea o domnie fericită, cu condiţia de a abroga canoanele celui de-al VI-lea Sinod ecumenic: Mansi XII, 187—188), împăratul Philippicus, monothelit, a pus să fie înlăturată din palat o imagine a celui de-al VI-lea Sinod ecumenic; această imagine se găsea acolo de multă vreme, în partea exterioară a palatului, între a patra şi a şasea schola. El a reabilitat, de asemenea, numele ereticilor anatemizaţi la acelaşi sinod, Sergiu şi Honoriu, şi a aşezat la loc imaginile acestor personaje.

Al doilea pasaj. Înainte de a depune imaginea celui de-al VI-lea Sinod de care a fost vorba mai înainte, Philippicus a pus să fie înfăţişate, pe bolta din Milion, primele cinci sinoade ecumenice şi, în mijlocul lor, propria sa imagine şi cea a patriarhului Sergiu. După urcarea sa pe tron (713), succesorul ortodox al lui Philippicus, Artemius-Anastasie a ordonat înlăturarea acestor două imagini din urmă şi a pus să fie înfăţişat cel de-al VI-lea sinod alături de celelalte cinci.

(Agathon diaconul, despre Sinodul din 712: Mansi XII, 193, 196.)

2. *Roma, Liber Pontificalis*

Înainte de a-şi face intrarea solemnă în Constantinopol, noul împărat Theodosie (al III-lea) a pus să fie aşezată la loc, în palat, imaginea venerată a celor şase sinoade pe care Philippicus o înlăturase (Theodosie al III-lea în loc de Anastasie, v. *supra*).

(*Liber Pontificalis*, ediţia L. Duchesne, cap. 179, p. 128.)

Prin zelul papei Constantin şi al întregului popor roman, au fost reprezentate, în biserica Fericitului Petru, cele şase sinoade sfinte şi universale.

(*Liber Pontificalis*, I, p. 391.)

3. *Cronica episcopilor de Neapole*

Episcopul Ştefan de Neapole, în 766—767, a înfăţişat cele şase concilii ecumenice în nartexul bisericii Sfîntul Petru pe care a înălţat-o în oraşul său.

(*Johannis Gesta episcoporum Neapolitanorum*, în *Monumenta Germaniae Historia rerum italicarum et longob*, p. 426.)

4. *Viața Sfîntului Ștefan cel Nou*

Împăratul iconoclast Constantin al V-lea a pus să fie distruse (764) toate imaginile celor șase sinoade din Milion, înlocuindu-le printr-o reprezentare a jocurilor de hipodrom și a vizitiului său favorit pe care-l numea „ceresc". Textul semnalează că imaginile sinoadelor se găseau în Milion dintr-o epocă foarte veche, și că fuseseră așezate acolo prin grija binecredincioșilor împărați de altădată, și că aceste reprezentări din Milion proclamau credința ortodoxă pentru cei din provincie, cei străini și cei fără știință de carte.

(*Vita s. Stephani Junioris*: Migne *P.G.*, 100, 1172.)

5. *Cronica lui Hincmar-Agobardus*

Două texte din veacul al IX-lea, adică ușor posterioare epocii care ne interesează, evocă o imagine conciliară, la Sfîntul Petru din Roma, însoțită de reprezentarea condamnării unui preot de către acest sinod. Este vorba, evident, despre o imagine și un eveniment care nu au nici o legătură cu iconoclasmul ori cu Bizanțul. Dar nici o altă mărturie asupra imaginilor conciliilor nu ne face să sesizăm mai bine caracterul „juridic" al reprezentărilor de acest fel, și în nici o altă parte nu găsim exprimate mai bine originile „militare" ale iconografiei conciliilor.

Imaginea în chestiune înfățișa un sinod care, prezidat de papa Leon al IV-lea, a excomunicat și anatemizat un preot numit Anastasie. Același papă a ordonat executarea acestei imagini și a legendelor care o însoțeau. După moartea papei Leon, Anastasie a năvălit în biserica Sfîntului Petru și a distrus imaginea sinodului, care a fost însă restaurată de papa Benedict.

Cele trei inscripții erau concepute și dispuse într-un mod care ne face să ghicim o ordine prescrisă (cf. legendele însoțind imaginile sinoadelor ecumenice din arta de tradiție bizantină), inspirată de decretele imperiale. Inscripția de la dreapta: *„Din porunca domnilor noștri. Lothar și Ludovic augustii, luna decembrie, ziua XVI, indiction 14"*, urmează în partea stîngă *„Leon episcop, slujitorul slujitorilor lui Dumnezeu*, etc.", apoi *„În numele Tatălui și al Fiului și al Duhului Sfînt... Anastasius... a fost chemat, excomunicat și, în cele din urmă, anatemizat, în acel sinod, așa cum adevărește pictura..."*
(*Hincmari Annales* a. 868, în J.v. Schlosser, *Quellenschriften der Karol. Kunst.*, p. 365, nr. 1008.)

Vorbind despre imagini și despre utilitatea acestora, Agobardus (*De imaginibus sanctorum*, cap. 32, Schlosser, p. 366, nr. 1009) evocă reprezentările conciliilor și relevă, pe bună dreptate, originea triumfală a iconografiei acestora *(iuxta morem bellorum)*.

1. Despre aceste mozaicuri: W. Harvey, W. R. Lethaby, O. M. Dalton, *The Church of the Nativity at Bethleem*, Londra 1910, p. 33 *sq.* L. H. Vincent, F. M. Abel, *Bethléem, le Sanctuaire de la Nativité*, Paris 1914, p. 164 *sq.* H. Stern, *Les Représentation des conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem*, în „Byzantion" XI, 1936, pp. 151—192 și XIII, 1938, pp. 415—459; același, în „Cahiers archéologiques" 3, 1948, pp. 82—105. R. W. Hamilton, *The Curch of the Nativity, Bethleem* [2], Jerusalim 1947, pp. 59—69.

2. Vincent și Abel, *Bethléem, le Sanctuaire de la Nativité*, pp. 22—23, 128—129, Hamilton, *The Church of the Nativity, Bethleem*, pp. 22—23.

3. Cele mai vechi exemple la Gradac (?) și Arilje, în Serbia, înainte de 1300: N. L. Okunev, *Arilje*, în „Seminarium Kondakovianum" VIII, 1936, p. 230 și 257 (fără reproduceri). Vl. Petković, *La Peinture serbe du Moyen Age*, Belgrad 1939, pl. 26. A. G. Bošković, S. Nenadović, *Gradac*, Belgrad 1951, p. 6, n. 29.

4. Astfel, în *Ecthesis*-ul lui Heraclius (638), F. Dölger, *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches*, I, p. 245. Profesorul F. Dölger a binevoit să-mi semnaleze și alte exemple, la care mă voi referi în continuare, mulțumindu-i pentru ajutor. Patriarhii trebuiau să afișeze copiile novelelor lui Iustinian I care le erau adresate, în nartexul bisericilor lor catedrale, ediția Schoell-Kroll a *Novelelor*, pp. 47, 14. Cf. în legătură cu edictul din 681 îndreptat împotriva doctrinei diotheletice și dioenergetice, Mansi, XI, 697A. Cf. Dölger, în „Byzantinische Zeitschrift" 36, 1936, p. 140 n. 6. O „prostagma" a lui Constantin al VIII-lea Dukas din 1065, pictată pe o planșă (de lemn ?), a fost fixată într-o dependință a Sfintei Sofia, într-o încăpere alăturată tribunelor în care aveau loc sinoadele, *Jus graeco-romanus*, col. IV, nov. 2: ediția Zepos, I, p. 276 jos. După F. Uspensky, *Očerki Viz. obrazovanosti*, p. 4, la Sf. Sofia s-au păstrat, pînă în veacul al XVI-lea, două mari dale pe care erau gravate articolele Synodicului Ortodoxiei.

5. Manolis Chatzidakis, *Mystras*, Athena 1948, pp. 65—66.

6. Articolele citate la nota 1.

7. *Vita* Sfîntului Ștefan cel Nou spune *expressis verbis* că imaginea celor șase sinoade din Milion slujea la proclamarea ortodoxiei pe care o făcea cunoscută tuturor: Migne, *PG.*, 109, 1172.

8. Stern, în „Byzantion" XIII, 1938, pp. 439—440.

9. *Ibid.*, p. 441 : ciclul punea în evidență tema luptei împotriva ereticilor.

10. Fapt semnificativ : textele care caracterizează primele șase sinoade ecumenice (ca și conciliile provinciale) sînt scrise în grecește ; cel care însoțește cel de-al VII-lea sinod este în latină. Explicația pe care Stern o dă acestui fapt mi se pare luminoasă : imaginile primelor șase sinoade ecumenice au fost refăcute în secolul al XIII-lea după modele din veacul al VIII-lea ; cel de-al VII-lea conciliu, adăugat în secolul al XII-lea, nu a figurat pe mozaicul original, și de aceea mozaicarii din veacul al XII-lea, neavînd în față un text-model din secolul al VIII-lea (în grecește), au compus unul în latină.

11. Pentru motive care îmi scapă, concluziile lui H. Stern, care mi se par sigure, n-au fost acceptate de mai mulți arheologi dominicani și franciscani din Ierusalim. Dar nici un argument valabil nu i-a fost înfățișat de către acești critici (cf. Părintele Vincent în „Rev. Bibl.", 1949, p. 637 ; Părintele Bagatti, *Gli antichi edifici sacri di Betleeme*, Ierusalim 1952, p. 87 menține, pur și simplu, datarea Părinților Vincent și Abel, *l.c.*, p. 154, adică secolul al XII-lea). În ceea ce privește încercarea acestor autori de a explica prezența imaginilor conciliare în ciclul de mozaicuri din secolul al XII-lea, ea este apriorică și nu este însoțită de motivele pentru care ei atribuie imaginile sinoadelor aceleiași epoci care a dat naștere mozaicurilor din veacul al XII-lea, care comportă personaje și scene evanghelice. S. Bettini, *I Mosaici*, I, p. 59 și II, p. 26, citat de Păr. Bagatti (p. 87 n. 65) printre arheologii care nu au acceptat concluziile lui H. Stern, nu face decît să repete, fără să o discute, datarea tradițională în veacul al XII-lea. În sfîrșit, R. W. Hamilton, *l.c.*, pp. 67—69, este singurul care opune lui H. Stern două observații concrete, dar care sînt caduce. Într-adevăr, asemănarea datelor epigrafice ale inscripțiilor, dintre care unele ar fi din jurul lui 700, iar altele cu siguranță din 1168, nu semnifică decît voința mozaicarilor din veacul al XII-lea de a imita inscripțiile (din jurul lui 700) pe care le-au avut în față. Hamilton admite el însuși că este vorba de o asemănare și nu de o identitate. Cît despre cealaltă observație a sa, și anume că mozaicurile musulmane din secolul al XI-lea imită foarte bine și cu îndemînare operele omayyade, ea nu exclude datarea mai veche pe care H. Stern o propune pentru mozaicurile de pe peretele de nord al bazilicii, datare bazată pe argumente independente de considerațiile artistice. Cercetarea noastră le coroborează la rîndul ei, tot cu ajutorul unor considerații independente de formele artistice. Acestea din urmă sînt desigur omayyade, așa cum Stern a avut me-

ritul de a demonstra; dar, dată fiind uşurinţa cu care mozaicarii pot copia motive ornamentale de acest gen, o cronologie precisă nu poate fi stabilită pe consideraţii exclusiv stilistice, fiind necesare argumente de un alt caracter. Or, tocmai astfel de argumente a adus Stern, argumente pe care noi le întărim, pentru a demonstra vechimea anumitor mozaicuri de la Betleem.

12. . Stern, în „Byzantion" XI, 1936, p. 122 *sq.*

13. *Ibid.*, p. 101 *sq.*

14. Viaţa Sfîntului Ştefan cel Nou, text reprodus *supra.*

15. Cf. *supra* nota 7.

16. V. *supra* nota 4.

17. V. *supra* nota 3.

18. H. Schlunk, *Las pinturas de Santullano*, în "Archivo Español de Arqueologia", Madrid 1952, mai ales pp. 24—25.

19. La al VII-lea Sinod ecumenic, în 787, ţinut tot în capitala bizantină, delegaţii s-au plîns pe faţă de stăpînirea arabă şi de situaţia *grea* a creştinilor din califat; şi ei îi numesc, uneori, pe împăraţii bizantini „suveranii noştri" (Mansi, XII, 1123, 1127 *sq.*). Vezi, în acelaşi sens, un extras din scrisoarea lui Sofronie, patriarh al Ierusalimului, către Sergiu, patriarhul Constantinopolului, care a fost citită, în faţa membilor conciliului, la a XI-a sesiune a Sinodului al şaselea ecumenic de la Constantinopol, din 680 (Mansi, XI, 505—508).

20. Cf. textul citat la p. 147 *(Analles de Hincmar)* care ne dovedeşte că în secolul al IX-lea o imagine sinodală era însoţită de legende concepute asemeni unui decret imperial: evocarea autorităţilor civile şi ecleziastice în numele cărora au fost luate deciziile, apoi conţinutul acestora.

21. Este tocmai ceea ce se vede pe frescele care tratează acest subiect în bisericile balcanice (un exemplu: B. Filow, *Early Bulgarian Art*, Berna 1919, pl. LIII). Miniaturile sînt lipsite de astfel de legende (de pildă, în *Paris. gr.* 510 şi în *Menologul lui Vasilie al II-lea)*, probabil din pricină că în manuscrise numele participanţilor la sinoadele reprezentate puteau fi citate în text.

22. *Il Menologio di Basilio II*, pl. 108.

23. De exemplu, fresca din secolul al XIV-lea de la Târnovo, Sfinţii Petru şi Pavel: un prelat, membru al celui de-al patrulea Sinod ecumenic trage de barbă pe şeful ereziarhilor condamnaţi: B. Filow, *Early Bulgarian Art*, Berna 1919, pl. LIII.

24. Într-o epocă mult mai recentă, în vremea Disputei asupra investiturilor, papii au pus să fie reprezentate, în palatul lor de la Lateran, mai multe imagini simbolice ale victoriilor asupra antipapilor partizani ai împăraţilor. Aceste imagini erau conce-

pute potrivit aceleiași iconografii triumfale moștenite de la imperiul păgîn, înfățișîndu-i mai ales pe dușmanii papilor zdrobiți sub picioarele acestora. De sene după frescele dispărute publicate de G. Ladner, în „Riv. Arch. Crist." XII, 1935, p. 256 *sq.*

25. Supunîndu-se aceluiași principiu ca și autorii imaginilor sinodale, ordonatorii numeroaselor culegeri de legi religioase și profane din diversele regate germanice ale Occidentului (imitîndu-i cu siguranță pe împărați), puneau să fie înfățișați în fruntea actelor lor juridice, înaintea autorităților ecleziastice sau laice; nu lipseau nici sinoadele în imagini care amintesc de cele bizantine similare (exemplu din veacul al VIII-lea: N. Gabrielli, în *Arte del Primo Millennio*, pp. 303—304, pl. 158—163).

26. Descrierea completă a monumentului: K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, I, pp. 42—96.

27. Publicarea majorității mozaicurilor: Margrit Van Berchem, *The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus*, în vol. lui Creswell citat mai sus, pp. 150—252 și planșe.

28. *Ibidem*, pp. 227—228.

29. „Byzantion" XI, 1936, p. 122 *sq.*

30. Exemple: Kurt Weitzmann, *Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin 1935, pl. XVII, XVIII, XXXIV, XLIV. Alte exemple importante în manuscrise: Der Nersessian, *Manuscrits arméniens illustrés du XIIe, XIIIe et XIVe siècles*, Paris 1937, pl. XVI—XXIV, LXVI—LXXV; C. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln*, Göteborg 1938, pl. 37, 38 (etiopian), 39 („Fîntîna vieții" în mss. carolingiene): vezi, de asemenea, și frumoasele exemple bizantine de la Biblioteca Națională din Paris: codicele gr. 64, 70, 74.

31. „Byzantion" XI, 1936, pl. I, etc. Să ne amintim și de utilizarea palmetelor-arbori, de tip omayyad, în anumite biserici creștine, mai ales la Germigny-les-Prés, în Galia carolingiană, la începutul secolului al IX-lea (recent: „Cahiers archéologiques" VII, 1954, pl. LXI, 1): rezervat zidului absidei, acest motiv conviețuiește acolo cu imagini paradisiace. Considerațiile precedente, asupra arborilor fantastici și a valorii lor simbolice în arta religioasă creștină și chiar musulmană, nu sînt contrazise de folosirea acestui motiv floral în decorul palatelor (vezi, de pildă, arborele-palmetă dintr-un timpan de la Qasr el-Heir: *Syria*, 1939, 3—4, pl. XLVI, 3). Arta palatelor omayyade a îndrăgit toate formele decorului ornamental, demonstrînd o tendință — probabil moștenită de la decorațiile sasanide (cf. plantele de pe platourile cu vînători regale) — de abstractizare a imaginilor de plante (și chiar a arhitecturilor: cf.

mozaicurile de la Damasc) furnizate de modelele greco-romane. Plantele ireale, inclusiv arborii-palmate, au fost deci binevenite.

32. Stern, în „Byzantion" XI, 1936, pl. VII, fig. 21.

33. Evanghelia de la patriarhia greacă din Ierusalim, cod. Taphou 60, f. 8v (foto Library of Congress, Washington). Evanghelia armeană (după un model bizantin) zisă de la Trebizonda : S. Der Nersessian, *Armenia and the Byzantine Empire*, Cambridge Mass. 1945, pl. XXI, 1.

34. Marguerite Van Berchem, *l.c.*, pl. 11 *sq.* Vorbind despre reprezentările de bijuterii de pe aceste mozaicuri, pp. 196—198, autoarea nu relevă prezența coroanelor imperiale bizantine, masculine și feminine, și a coafurilor sasanide. Ea le prezintă drept „motive" : fig. 217—219, 222, 224.

35. *Ibid.*, pl. 11, 18 (mai multe exemple), 19 a.

36. *Ibid.*, pl. 14 (mai multe exemple), 16 (mai multe exemple), 17 (mai multe exemple).

37. V. picturile citate *supra* nota 33.

38. Van Berchem, *l.c.*, pl. 17 (stînga sus) — fig. 224, și poate pl. 11 — fig. 222.

39. Asupra programului mozaicurilor musulmane ale Moscheii de pe Stîncă, vezi studiul substanțial al lui Oleg Grabar, în „Ars Orientalis" III, 1958, Cf. o menționare a polemicii anticreștine conținută de inscripțiile lui Abd el-Malek din Moscheea de pe Stîncă, la Goiten, în „Journal. Amer. Orient. Soc." LXX, 1950, pp. 104—108.

40. Considerațiile de ordin istoric expuse în acest capitol (referitoare la activitățile lui Abd el-Malek și ale creștinilor din Constantinopol și Palestina), ca și analogiile furnizate de către numismatică și sigilografie, ne-au făcut să respingem ipoteza inversă, anume că mozaicurile Moscheii de pe Stîncă ar fi avut prioritate asupra mozaicurilor conciliare din biserica din Betleem, și că în loc de a provoca opera musulmană a lui Abd el-Malek, creștinii din Betleem ar fi vrut să-i opună propria lor operă. Această ipoteză ar avea împotriva ei, în afara amintitelor considerații, caracterul neplauzibil al unei polemici „monumentale" în care supușii creștini ai califului ar fi opus un răspuns contradictoriu suveranului lor : îndrăzneala unui asemenea gest e cu mult mai mare decît simpla proclamare a credinței, pe care o avem în vedere atunci cînd dăm prioritate mozaicurilor creștine de la Betleem, pentru că această proclamare nu-l contrazice direct pe suveranul musulman. S-ar fi putut invoca în favoarea priorității Moscheii de pe Stîncă faptul că ea cuprinde prima decorație monumentală musulmană și că alura omayyadă a mozaicurilor de la Betleem le

conferă *eo ipso* o dată posterioară celor ale Moscheii. Cred totuşi că acest argument nu are valoarea pe care am fi înclinaţi să i-o atribuim la prima vedere, pentru că arta omayyadă, compusă din piese şi fragmente, nu poate fi separată cu suficientă claritate de arta creştină contemporană din ţările Levantului. Numeroase opere omayyade nu sînt decît versiuni mai mult sau mai puţin particularizate ale temelor şi motivelor greceşti ori iraniene, pe care artiştii din Siria premusulmană le cunoscuseră şi utilizaseră. În special mozaicurile Conciliilor de la Betleem se înrudesc strîns cu mozaicurile şi decoraţiile sculptate ale monumentelor omayyade, ceea ce ne invită să reţinem datarea propusă de H. Stern. Dar aceste mozaicuri, contemporane cu operele omayyade şi executate chiar în patria artei omayyade nu depind în mod necesar de operele omayyade. Acestea, deopotrivă cu mozaicurile de la Betleem sînt, în Siria secolelor al VII-lea şi al VIII-lea, moştenitoarele, poate independente, ale unei aceleiaşi tradiţii proprii acestei ţări şi acestei epoci. Să adăugăm că elementul hindus care apare în anumite opere ale Omayyazilor din veacul al VIII-lea (de exemplu în stucaturile de la Khirbet el-Mafjar şi în frescele de la Kusejr' Amra : cf. teza de doctorat de la Princeton a lui O. Grabar), şi care pare să fie nou în Siria, nu apare şi în mozaicurile de la Betleem. În ceea ce priveşte motivele iraniano-sasanide, mozaicarii din Siria le cunoscuseră înainte de cucerirea musulmană : e suficient să evocăm mozaicurile pavimentare de la Antiohia, cu caprele lor sălbatice de tip sasanid.

41. Cîteva exemple : Theofan, p. 558 ; Zonaras, XIV, 22. Cf. Procopie, *De bello gothico*, III, 33 B. M. Walker, *A Catalogue of the Arab-Byzantine and Post-Reform Umayyad Coins*, Londra 1956, pl. V reproduce exemple de monede care imită banii bizantini cu cruce pe trepte pe revers. Autorul datează primele monede „reformate" ale lui Abd el-Malek în 76—77 (696—697), pentru aur, şi în 79 (699—700) pentru argint, adică în anii imediat următori primei domnii a lui Iustinian al II-lea. Ca şi noi, el afirmă prioritatea monedelor bizantine de tip nou, cele ale lui Iustinian al II-lea, cu Christos pe revers. Ţin să mulţumesc lui John Walker, conservator la British Museum, pentru informaţiile pe care ni le-a furnizat înainte de apariţia catalogului său. Cf. p. XVIII *sq.* şi VLIII—L.

42. Henri Lavoix, *Catalogue des monnaies musulmanes de la Bibliothèque Nationale*, I, Paris 1887, pp. XXVI—XXVII.

43. Îi mulţumesc lui Georges Miles pentru a-mi fi pus la dispoziţie fotografiile acestor monede o-

mayyade. V. și două monede ale guvernatorului provinciei Iran (J. Walker, „Num. Chron." XII, 1952 p 106 *sq.* și pl. IX) din anii 73 și 75 : tip sasanid, dar, pe revers, se află fie califul sau guvernatorul în picioare (cf. *il. 62* din această lucrare), fie o orantă între doi acoliți. Oranta a înlocuit altarul aprins : exemplu de procedeu de adaptare analog, pe baza unui tip sasanid.

44. Cf. *Précis d'Histoire d'Egypte*, II, Cairo 1932, p 151 : primele minarete apar în Egipt în A. H. 53 (673) ; mi rabul era atunci indicat de către o lance, atribut al căpeteniei ; pare să fi fost introdus sub forma sa de absidă la moscheea din Amr, în A.H. 92 (711).

45. Walker, *l.c.*, admite că ar fi putut exista monede califale anterioare lui Abd el-Malek, cu o efigie a califului în picioare, dar pînă acum nu se cunoaște nici un exemplu. În stadiul actual al cercetărilor, această iconografie este specifică pentru Abd el-Malek. Vezi și analogiile cu efigiile lui Iustinian al II-lea (imaginile monetare ale împăratului în picioare, înainte de Iustinian al II-lea, nu îngăduie aceste analogii).

46. Canard, în „Byzantion" XXI, 2, 1951, p. 389. trimite la Tabari, sub anul 158 : III, 455. Th. A. Arnold, *The Caliphale*, Oxford 1924, p. 27 : „Simbolurile stăpînirii Omayyade au fost sceptrul și sigiliul".

47. Platou de argint provenind din Siria, cu subiecte creștine, găsit în Urali (Smirnov, *Vostočnoe serebro*, pl. XV, 38). Picturi bizantine din secolul al IX-lea : *Paris. gr.* 510, *Psaltirea Athos Pantocrator 61* și *Psaltirea Hludov* (sceptrul lui Moise și al regelui elenistic Antiohie cel Mare) : H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1929, pl. 40. K. Weitzmann, *Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin 1935, pl. LIX, 352. Malitzky, în „Seminarium Kondakovianum" I, 1927, pl. III, 3 ; V, 2.

48. Walker, *l.c.*, pl. V. După Walker, simbolul ar proveni din papirusurile arabe (care începeau prin acest Φ, la origine prima literă a lui ΦΛΑΒΙΟ(C). semnificînd : semnătură sacră, semn certificînd autenticitatea documentului). Din *papyri*, unde el a înlocuit crucea cu care începeau documentele bizantine, semnul ar fi fost transportat, cu aceeași semnificație, pe reversul monedelor. V. A. Grohmann, *From the World of Arabic Papyri*, Cairo 1952, p. 34 *sq.* Pentru Tolstoi, *Monede biz.*, p. 722, acest Φ ar fi fost o prescurtare de la ΦΟΛΛΙC, nume dat monedelor de bronz de 40 de nummi.

49. *Ars Hispaniae* II, 1947, fig. 370—372.

50. Altă ipoteză, Delbrueok, *Consulardiptychen*, p. 119.

51. Panoul central al frescelor din sinagoga de la Dura Europos: du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synogogue de Doura-Europos*, Roma 1939, pl. XXIII și mai ales fig. 23. Cf. broderia de la Kaiser-Friederich Museum: H. Swoboda, în „Röm. Quarialsch." IV, 1892, pp. 95—118. Wulff-Volbach, *Catalog*, nr. 4832, p. 12, pl. XLVII (Templul din Ierusalim ?, reprezentat prin doi lei antitetici, două coloane — cf. 3 *Regi* VII, 15, 21 — păsări și patrupede simetrice).

52. R. W. Hamilton, în „The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine" XIV, 1950, pl. XLV, 1.

53. A. Musil, *Kuseir Amra*, Viena 1911, pl. XV. Cf. M. Bahrami, în „Bull. Amer. Inst. Iranian Art and Arch." 7, 1946. A. Alföldi, în „La Nouvelle Clio" 10, 1950.

54. H. P. l'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, fig. 17.

IV
BISERICA ŞI IMAGINILE

Care a fost oare atitudinea oficială a Bisericii faţă de introducerea de către împăraţi a icoanelor în viaţa publică a imperiului, începînd de la mijlocul secolului al VI-lea şi, mai ales, în cel de-al VII-lea veac ?

Pare normal să credem, *a priori*, că ea nu se opunea iniţiativelor basileilor de instalare a imaginilor lui Christos în biserici şi pe obiectele de cult, pe diptice şi cruci, apoi pe monede, şi nici picturilor şi sculpturilor cu iconografie religioasă care se înmulţeau pretutindeni în lumea creştină. Dar Biserica nu se pronunţase oficial, prin canoanele unor sinoade, iar tăcerea sa a durat de-a lungul întregii perioade în care s-a născut şi a înflorit cultul imaginilor creştine. Acest avînt al artei creştine a avut loc în afara directivelor ierarhilor Bisericii, fapt care poate să ne surprindă, cu atît mai mult cu cît, în ajunul triumfului creştinismului, sub Constantin cel Mare, un sinod local, cel de la Elvira din Spania (între 305—312), a crezut de cuviinţă să interzică, dacă nu imaginile însele, în orice caz prezenţa lor în biserici. Canonul său 36 este formal : *Am socotit că în biserici nu trebuie să se afle picturi, iar ceea ce este venerat şi adorat să nu fie pictat pe pe eţi* [1]. Nu vor înceta nicicînd discuţiile în jurul semnificaţiei exacte a

celei de-a doua părți a textului. Ceea ce trebuie să reținem însă pentru moment este interzicerea absolută a oricărei reprezentări a divinului sau a sacrului pe pereții unei biserici. Căci, chiar dacă admitem că acest canon nu angaja Biserica în întregul ei, el nu dovedește mai puțin că în epoca constantiniană, în preajma „convertirii" împăratului, Biserica rămînea credincioasă obiceiurilor creștine primitive și excludea imaginile creștine de frica idolatriei. A fost oare chiar convertirea lui Constantin și a statului roman — care a provocat afluxul în biserici al practicilor tradiționale ale artei romane — cea care a împiedicat clerul să confirme interdicția de la Elvira, dar și să elaboreze o „politică a icoanei" care să-i fie proprie ? Arta creștină lua avîntul pe care-l cunoaștem, lăcașurile de cult și casele creștine se umpleau de imagini cu subiect religios, dar Biserica nu reacționa. Îi lipsea oare curajul de a înfrunta un curent de opinie care se manifesta în toate mediile, începînd cu cel al Palatului ? Cum protestele de orice fel n-au lipsit niciodată din treburile religioase ale vremii, mi se pare mai plauzibil să presupunem că atenția intelectuală se concentrase, pentru o lungă perioadă, asupra problemelor de teologie înaltă, asupra christologiei în primul rînd, care a preocupat în gradul cel mai înalt sinoadele Bisericii, în detrimentul altor probleme esențiale, cum era cea a imaginilor religioase și a cultului lor.

Să mai adăugăm că, poate, imaginile și mai ales cultul acestora erau încă relativ puțin răspîndite, mai ales în cercurile instruite ale societății creștine, adică în mediile din care se recrutau teologii și clerul. Dar existau fără îndoială, cel puțin din secolul al III-lea, locuri de cult liturgic împodobite cu picturi murale cu subiect creștin, pe care toată lumea le cunoștea și împotriva cărora s-ar fi putut ridica proteste care să atragă, într-un sens sau în celălalt, deciziile doctrinale ale conciliilor.

Dar a trebuit ca valoarea religioasă a imaginilor să fie recunoscută de împărați și ca aceștia să le introducă în arta oficială guvernamentală, pentru ca Biserica să-și dea seama de importanța cultului icoanelor și să-l supună discuțiilor și deciziilor unui sinod. Dar asta nu se întîmplă decît la sfîrșitul veacului al VII-lea (692) și, de o manieră mai aprofundată, la Sinodul iconoclast din 754. Pe scurt, trebuie să recunoaștem că, o lungă perioadă de timp, exact cea în care au înflorit imaginile creștine, Biserica nu a acordat importanța cuvenită problemei imaginilor. Împărații au fost cei care, mai întîi favorabili apoi ostili imaginilor religioase și cultului lor, au făcut ca Biserica să realizeze însemnătatea acestei probleme. Este adevărat că în nici un moment , de-a lungul acestei lungi perioade, cultul imaginilor creștine nu a luat aspectul unei întoarceri la idolatrie. Or, rolul pe care și-l atribuie Biserica antică în chestiunea imaginilor era tocmai acela de a împiedica o reîntoarcere la idolatrie.

Ne vom ocupa mai tîrziu de părerile anumitor teologi bizantini anteriori Conciliului iconoclast, care se pronunțaseră în problema icoanelor, respingînd acuzațiile de idolatrie care veneau din partea evreilor. Dar această polemică nu a angajat, în mod evident, decît pe autorii ei. Să reținem pentru moment că Biserica nu a crezut de cuviință să definească o doctrină a imaginilor creștine și a locului pe care acestea îl ocupau în evlavia credincioșilor, înainte de a fi fost constrînsă de iconoclaști să o facă, și că abia Conciliul iconoclast din 754, convocat de Constantin al V-lea, a inaugurat, de fapt, seria deciziilor oficiale ale Bisericii. Un sinod de ertici a fost cel care a dat, pentru întîia oară, o doctrină oficială asupra imaginilor.

Nu este mai puțin semnificativ, fără îndoială, pentru importanța crescîndă pe care o căpătau imaginile la Curtea din Constantinopol, că un conciliu, reunit la sfîrșitul perioadei pre-

iconoclaste, a evocat, dacă nu problema imaginilor în întregul ei, cel puțin o chestiune de iconografie. Biserica a sfîrșit prin a remarca imaginile religioase și a lua poziție față de ele, justificîndu-le din punct de vedere teologic, în cazul particular al reprezentării lui Christos.

Despre ce era oare într-adevăr vorba? N-am putea eventual să întrevedem rațiunea imediată — în afara avîntului imaginilor — a acestei intervenții fără precedent a Bisericii?

Decizia Sinodului Quinisext (in Trullo) din 692 care privește icoanele este expusă în canonul care poartă numărul 82 și care rămîne izolat în mijlocul unor texte cu subiecte dintre cele mai diferite [2]. Nu cunoaștem condițiile în care a fost pregătit textul acestui canon, și trebuie să extragem din el însuși indicațiile asupra motivelor care i-au condus pe Părinții sinodali să trateze problema imaginilor creștine. Canonul 82 nu ia în discuție decît o singură categorie de imagini, a celor înfățișîndu-l pe Christos, ba chiar un gen particular și rar al acestora, în care Christos e ascuns sub trăsăturile simbolice ale Mielului, și nu o face decît pentru a interzice acest tip de imagini și a prescrie reprezentarea lui Christos cu chip uman. Canonul include imaginea Mielului în categoria generală a „tipurilor vechi și a umbrelor" care nu sînt decît simboluri și prototipuri ale adevărului; el declară că acest tip de imagini aluzive nu mai are nici o rațiune de a fi din moment ce Harul și Adevărul pot fi reprezentate direct, cu ajutorul imaginii lui Christos, Logos al lui Dumnezeu care s-a făcut om, această umilire de sine a lui Dumnezeu aducîndu-ne aminte de viața, patima și moartea mîntuitoare a lui Christos și de mîntuirea lumii îndeplinită prin acestea.

După declanșarea iconoclasmului, acest text celebru din 692 a fost deseori citat și comentat. Părinții Sinodului ecumenic din 787 l-au evocat ca pe o mărturie asupra întrebuințării

icoanelor de către Biserică [3]. Ioan Damaschinul completa antiteza „umbră"-„adevăr" a canonului, printr-un al treilea termen, „lucru" (= realitate transcendentală), încununînd comentariul său printr-o explicație mistică a icoanei : depășind *umbra* (acea umbră care precedă obiectul care o proiectează) vîrstei Legii, icoana arată *realitatea* eternă prin intermediul *adevărului* epocii Harului [4]. Dar dacă astfel de considerații anunță ideile teologilor din veacul al IX-lea care au reinstaurat cultul imaginilor [5], ele ne ajută să întrevedem și spiritul în care a fost redactat canonul 82. Este vorba de o aplicare la domeniul imaginilor a programului general al Sinodului Quinisext : eliminarea ultimelor rămășițe ale rătăcirilor iudaizante și păgîne (Mansi, XI, 933). În textul canonului 82 accentul cade, în consecință, pe comparația între reprezentările Legii Vechi și a celei creștine, comparație care trebuia să evidențieze superioritatea celor din urmă și să conducă la interzicerea înfățișării Mielului, înlocuit de imaginile lui Christos „om" [6]. Abandonarea unei practici care, potrivit Părinților conciliari, nu era decît o supraviețuire, inutilă și chiar vătămătoare pentru mîntuire, a epocii biblice, era un mod de a îndrepta „rătăcirile iudaizante" [7]. Altfel spus, într-o epocă în care lumea evreiască, cuprinsă de un nou avînt, folosea drept argument imaginile pentru a-i acuza pe creștini de idolatrie, Sinodul Quinisext întorcea spatele acestei acuzații și agrava situația creștinilor în ochii tuturor dușmanilor imaginilor, pentru care alegorii ca cea a Mielului erau, desigur, mai acceptabile decît redarea directă a imaginii lui Christos. Biserica a continuat să monologheze, lăsînd în seama cîtorva polemiști sarcina de a discuta, pe propriul lor risc, cu heterodocșii evrei apoi musulmani. Nu numai că acel canon 82 nu răspunde necesității de a apăra icoana, cum ne-am fi așteptat de la un sinod convocat în ajunul iconoclasmului, dar el se înscrie într-o pers-

pectivă cu totul diferită. Fără să aibă habar de problema legitimității imaginilor — pe care evreii și musulmanii o puneau din nou, cu violență, în discuție, — canonul se complace în discutarea, dintr-un punct de vedere tradițional, a succesiunii celor două etape ale mîntuirii, biblică și evanghelică.

Ceea ce avea original această reluare a discuțiilor asupra raporturilor dintre epoca Legii și cea a Harului, era tocmai evocarea imaginilor. Firește, părinții sinodali au vizat o reprezentare destul de rară, cea a Mielului, pentru a putea ilustra prin tipuri iconografice — gen de referințe nou pentru ei — antiteza teologică tradițională „umbră"-„adevăr". Imaginile Mielului fiind rare mai cu seamă în Orient [8], ne putem întreba dacă al 82-lea canon, ca și alte decizii ale sinodului, nu conținea cumva o critică antilatină. Ar trebui, pe de altă parte, să-l punem în legătură și cu opoziția manifestată în veacul al VI-lea de monofiziții din Siria, Filoxen din Mabbug ori Sever din Antiohia, față de reprezentarea Sfîntului Duh sub chip de porumbel [9]. Este vorba poate, în ambele cazuri, de un gest al bisericii constantinopolitane în favoarea creștinilor din Asia, ostili față de simboluri.

În orice caz și fără să se refere la vreun canon anterior, decizia din 692 presupune în mod tacit că imaginile creștine sînt legitime, că ele sînt acceptate de Biserică și judecate chiar ca utile, dat fiindcă, înfățișîndu-l pe Christos, ele ne readuc în minte lucrarea mîntuitoare a acestuia. Vom vedea că, în epoca iconoclastă, ca și în cea a reinstaurării imaginilor, acest text canonic va fi deseori folosit, fiind singurul care putea fi produs în favoarea unei „politici a icoanelor" proprii Bisericii. Cu toate că membrii sinodului din 692 nu au făcut decît să recurgă la o măsură disciplinară — interzicerea unui gen de imagini și recomandarea altuia — în cadrul unei teme tradiționale a dezbaterilor teologice, canonul 82 dovedește cu

certitudine că, în acea vreme, Biserica accepta icoanele și le acorda suficientă importanță pentru a legifera în privința lor.

Multe alte texte confirmă, de altfel, o răspîndire a icoanelor în epoca respectivă și ele au fost reunite, recent, de diferiți savanți, în special textele care menționează frecvența imaginilor și venerarea lor în secolul al V-lea și mai ales în al VI-lea și al VII-lea [10]. Este deci suficient să citățm cîteva pasaje din autorii bizantini ai vremii, istorici și hagiografi, pentru a ne opri apoi la mărturia imaginilor, care ne fac să înțelegem, cu mai multă elocvență decît textele, care a fost rostul icoanei în cadrul societății și religiei bizantine în ajunul iconoclasmului.

Dat fiind caracterul guvernamental al iconoclasmului bizantin din veacul al VIII-lea, sîntem datori să începem prin a evoca „politica icoanelor", favorabilă imaginilor, pe care au urmat-o împărații din secolele al VI-lea și al VII-lea, precum și puținul pe care-l știm despre atitudinea oficială a Bisericii. Această activitate a împăraților și a Bisericii are pentru noi avantajul de a face să intre în istorie fapte care altfel s-ar desfășura la marginea evenimentelor controlabile și s-ar înrudi, mai mult sau mai puțin, cu activitățile folclorice. Iată încă un motiv pentru care le-am acordat prioritate în prezentul studiu. Nu ne îndoim că împărații și Părinții sinodali au integrat icoanele în arta lor oficială și în canoane *pentru că* au fost constrînși de generalizarea cultului imaginilor.

Trebuie deci, înainte de toate, să ne dăm seama de răspîndirea imaginilor creștine în cele două secole care precedă iconoclasmul. Întreprinderea nu este ușoară, pentru că nu este vorba să demonstrăm faptul, universal cunoscut, al marelui număr de imagini religioase confecționate începînd cu secolul al IV-lea, dar mai ales în veacurile al VI-lea și al VII-lea, ci să surprindem funcția pe care o îndeplineau

acestea în viața religioasă creștină. Pentru a aduce în memorie marele număr de imagini religioase, nu voi face decît să trimit la culegerile de texte foarte accesibile pe care tocmai le-am citat și să reproduc cîteva exemplare de icoane portative din această epocă. Menționarea acestor imagini în operele hagiografice și istorice certifică faptul că bizantinii au recurs frecvent la icoane și la cultul acestora [11]. Picturile care ni s-au păstrat, începînd cu cele cîteva icoane portative care datează din această epocă timpurie — picturile în encaustică pe lemn pe care le reproduc sînt de o vigoare surprinzătoare a expresiei ; una îi reprezintă pe martirii Sergius și Bacchus *(il. 72)* [12], iar cealaltă este un fragment al unei mari icoane înfățișînd-o pe Fecioara cu Pruncul *(il. 71)* [13]; ambele provin, după părerea mea, din Egipt —, ne pun în prezența nemijlocită a unor opere originale care n-au avut o funcție decorativă — care poate fi oricînd imaginată pentru picturile murale —, ci s-au constituit în obiecte de invocație și de cult. Totuși, pentru a le înțelege rostul și importanța, nu e destul să imaginăm cele cîteva imagini păstrate și să înregistrăm mențiunile despre altele asemănătoare.

Am putea chiar afirma, oricît de paradoxal ar părea la prima vedere, că icoanele veritabile, care nu mai sînt astăzi decît „piese detașate" dintr-un ansamblu de pietate necunoscut, ne informează mai puțin asupra cultului imaginilor și mobilurilor sale religioase decît anumite picturi murale. Nu este vorba, evident, decît de un mic număr al acestor picturi din biserici, căci în cele mai multe cazuri sîntem incapabili să hotărîm în ce măsură cutare frescă s-a supus unor simple preocupări decorative sau dorinței de a evoca un personaj ori un eveniment sacru, ori a răspuns cu adevărat unei chemări tainice și personale. Acesta este cazul numeroaselor imagini religioase, atît de frecvente în Egiptul creștin al veacului al V-lea, dar și în Asia Mică spre 400, care acope-

reau veşmintele şi a căror valoare religioasă nu ne este limpede [14]. Pentru a le sesiza adevăratul caracter avem nevoie de un comentariu. Rar sub forma sa scrisă, acest comentariu ne este oferit, aşa cum vom vedea imediat, de picturile murale însele.

Formele exterioare ale cultului imaginilor creştine — aclamaţii, închinăciuni mergînd pînă la proschineză, venerare prin ardere de tămîie şi aprindere de lumînări — au fost transmise creştinilor de către păgîni, au fost preluate după formele de venerare ale portretului împăratului domnitor. Informaţiile noastre sînt categorice în această privinţă : nici cultul imaginilor imperiale, nici formele sale precreştine, nu au încetat pînă în veacul al VIII-lea [15], iar apărătorii icoanelor au asemuit adesea, în mod deschis, cele două demersuri de pietate [16]. Pînă la un anumit punct, reprezentările oficiale ale marilor demnitari ai statului, cum au fost consulii — şi pe care le cunoaştem din epigramele versificate care le-au fost dedicate [17] —, se alăturau imaginilor imperiale, în sensul că, în primele secole ale imperiului creştin, se menţinuse obiceiul de a-i onora pe demnitari prin portretizarea lor, constituindu-se astfel, o dată cu schimbarea titularului aceleiaşi funcţii, adevărate „galerii" de efigii sau portrete sculptate ori pictate care se păstrau acolo unde demnitarii îşi exercitau funcţiunile. Episcopii au moştenit şi ei această tradiţie [18], şi în galeriile episcopale din catedrale, în faţa portretului respectiv, era stabilită iconografia acelor episcopi care trebuiau canonizaţi. O veneraţie datorată demnităţii sacerdotale şi morţii înconjura aceste portrete chiar înainte ca ele să fie promovate icoane. Se poate întrevedea un proces analog şi pentru imaginile martirilor, inspirate de obicei de portretele tombale, care moşteneau în plus şi prestigiul cu care, la cei vechi, era înconjurat portretul comemorativ al unui erou. Acest fundal de tradiţie antică este sigur şi el se află

la baza formelor cultului icoanelor (cf. *Martyrium* II). Dar, privind lucrurile mai îndeaproape, observăm și existența unor trăsături specific creștine, profund ancorate în viața religioasă.

Tocmai mărturiile asupra acestui aspect specific creștin al cultului imaginilor sînt cele care pot fi furnizate de picturile murale. La Baouît, într-o capelă monastică, un pictor copt din veacul al VI-lea a înfățișat pe unul dintre pereți un grup de animale în jurul unui ochi, după o formulă iconografică consacrată, îndreptată împotriva deochiului [19]. Alături de această scenă el a zugrăvit un sfînt al Bisericii, Sisinie, străpungînd cu lancea o diavoliță [20]. Această amplă compoziție reproduce de fapt o imagine frecventă pe obiecte portative, brățări ori sigilii, care are valoarea unei amulete [21]. Zidul capelei servește astfel drept suport unor reprezentări profilactice, care presupun credința într-o acțiune automată a imaginilor, în sensul dorit de autorul lor. Am avut altădată prilejul [22] să extind această concluzie și la alte ansambluri de fresce, în pofida diferențelor de subiect, și să consider picturile murale ale unor asemenea capele — adesea rezultatul unor inițiative individuale — ca pe niște echivalențe ale rugăciunilor, personajele invocate de rugăciunea scrisă fiind reprezentate, simultan, de către pictor.

În frescele din secolele al VII-lea, al VIII-lea și al IX-lea de la Santa Maria Antiqua din Roma [23] ne aflăm în prezența unor demersuri individuale similare. Se află aici, după cum se știe, cîteva ample compoziții, în absidă și pe pereții colateralelor, cicluri inspirate de scriptură și șiruri de portrete de sfinți. Aceste picturi reprezintă decorația propriu-zisă a acestui mare sanctuar, frecventat mai ales de grecii din Roma, care era o diaconie consacrată Fecioarei. Dar regăsim, de asemenea, în capelele anexe, dar mai ales în interiorul bisericii, pe cîte un pilastru sau în cîte-o nișă, unele fresce,

de dimensiuni variabile și independente una de cealaltă, în care recunoaștem cu ușurință niște ex-voto ale unor particulari. Avem de-a face cu o invocare, prin intermediul picturilor, a sfinților înfățișați de ele, apeluri care, prin alegerea și alăturarea personajelor, ne lasă să întrevedem natura demersului care le-a stat la origine. Scena morții celor patruzeci de martiri din Sevasta [24] a fost, de bună seamă, comandată de un grec, cultul lor fiind răspîndit mai ales în Asia Mică și în alte țări aflate sub influența Constantinopolului. Sfîntul Abbacyr [25], a cărui icoană portativă a fost imitată într-o nișă, a fost probabil invocat de un egiptean instalat la Roma. Mai mulți credincioși au cerut să fie reprezentată Fecioara cu Pruncul, care apare în picioare, pe tron, bust, de mari sau de mici dimensiuni, potrivit celor mai diverse tipuri iconografice [26], corespunzînd, fără îndoială, unor icoane celebre prin virtuțile lor miraculoase. Bunavestire, zugrăvită de cel puțin trei ori [27], reflectă o devoțiune specială pentru acest eveniment care se leagă, de altfel, de tema Fecioarei. Ideea de a înfățișa, la rînd, trei sfinți militari [28] sau taumaturgi [29] se explică cu ușurință prin credința comună în puterea protectoare a sfinților soldați și în darul de vindecători al martirilor-medici. În sfîrșit, o mamă care se gîndea la copilul ei era singura capabilă să comande reprezentarea simultană a trei sfinte Maici, Elisabeta, Ana și Maria, fiecare cu pruncul ei în brațe [30]. La Santa Maria Antiqua punem parcă degetul pe natura devoțiunii credincioșilor care au comandat aceste picturi votive cumpărînd dreptul de a le amplasa pe pereții sanctuarului. Uneori, acolo unde spațiul ori rangul și mijloacele materiale ale personajului o îngăduiau, donatorii s-au reprezentat ei înșiși, în genunchi sau în picioare, cu o lumînare în mînă ori cu brațul întins către sfîntul spre care-și îndreptau devoțiunea [31]. Pictura îl lega astfel pe credincios de onorurile de care se bucurau re-

prezentările sfinților, mărindu-i șansele de mîntuire pe care și le asigurase deja prin înscrierea numelui său alături de cel al sfîntului pe care-l invoca. Picturi asemănătoare se pot vedea și în alte sanctuare din Roma. Una dintre cele mai celebre, în catacomba Commodillei (sec. al VI-lea ?), înfățișează, înaintea Fecioarei cu Pruncul pe tron străjuită de doi martiri, portretul postum al unei donatoare, Turtura, care prezintă Fecioarei două lumînări așezate pe un ștergar [32]. Și în acest caz, pictura traduce în imagini ceea ce exprimă o rugăciune aflată în partea inferioară a frescei. De cele mai multe ori totuși, smerenia creștină — dar poate și insuficiența mijloacelor materiale — excludea portretul donatorului, uneori chiar și numele acestuia, din imaginea votivă a sfîntului. Din gestul pios arta nu reținea decît chipul sfîntului invocat.

Se știe în ce grad s-au estompat frescele de la Santa Maria Antiqua de cînd au fost descoperite, cu o jumătate de veac în urmă ; degradarea lor se accelerează și în curînd nu le vom mai putea judeca decît pe baza fotografiilor. Același lucru s-a întîmplat și cu mozaicurile, anterioare epocii iconoclaste, din nava și absida Sfîntului Dimitrie din Tesalonic. Nu trecuseră nici zece ani de la descoperire, cînd aceste mozaicuri au fost distruse de un incendiu (1907 și 1917), care n-a cruțat decît un număr redus de panouri, în fața absidei și pe zidul de vest. Și de data aceasta avem de-a face cu un ansamblu de mozaicuri independente, puse cap la cap. Particularitățile care disting aceste ex-voto juxtapuse de frescele votive de la Santa Maria Antiqua nu reușesc totuși să umbrească puternica înrudire a celor două ansambluri [33].

Una dintre aceste particularități este prezența, de-a lungul navei, a unei frize ornamentale în mozaic, care sugerează o dată unică pentru ansamblul de mozaicuri din navă [34], cel puțin în ceea ce privește prima lor versiune

pe care ne-ar plăcea s-o datăm în al VII-lea veac, după reconstruirea radicală a bazilicii Sfîntului Dimitrie, şi nu în cel de-al V-lea, atunci cînd bazilica a fost întemeiată [35] *(il. 80-83)*. Dar anumite subiecte se deosebesc în mod limpede de altele, prin arta şi tehnica lor, şi au fost executate probabil mai tîrziu, pentru a înlocui, poate, unele mozaicuri originale. Acest lucru este valabil în orice caz pentru cea mai mare parte a panourilor votive din extremitatea estică a bazilicii, fixate în două şiruri suprapuse în faţa absidei. Esenţial este că, încă de la început — urmîndu-se un procedeu aplicat, de pildă, şi la sinagoga din Dura — a existat în acest ansamblu o juxtapunere de mozaicuri independente unele faţă de altele nu pentru că aparţineau unor epoci diferite, ci pentru că, comandate de diverşi donatori, ele fuseseră încredinţate mai multor mozaicari care inventau şi executau picturi care nu se asemănau în mod necesar. La Dura, diferiţi donatori ai frescelor izolate îşi rostesc numele pe inscripţiile pictate pe panourile pe care le oferă [36]. La Tesalonic, alături de inscripţiile aproape întotdeauna ilizibile din cauza distrugerii parţiale a mozaicurilor, vedem pretutindeni portretele donatorilor. În timp ce la Santa Maria Antiqua portretele de donatori apar doar cu titlu excepţional, aici prezenţa lor a devenit obişnuită. Îi vedem, siluete minuscule, alături de Sfîntul Dimitrie, de Fecioară, de Christos ; ei sînt înfăţişaţi oranţi, în jurul sfîntului sau se profilează pe un fundal arhitectural fără ca picioarele lor să atingă solul [37] *(il. 79, 81, 82)*, procedeu pe care-l aplicau deja plachetele votive păgîne din epoca romană, unde un zeu este înconjurat de figuri tot atît de mici şi de înălţimi diferite [38].

Originile antice ale acestui gen de imagini votive creştine sînt mai evidente aici decît oriunde. Dar ele ne interesează mai ales în legătură cu problema pe care o discutăm, aceea de a aduna cît mai multe mărturii asupra

a ceea ce însemna imaginea religioasă în Bizanț, înainte de epoca iconoclastă.

Este probabil că zidurile navei de deasupra arcadelor au fost decorate în același timp, dar printr-o serie de panouri votive independente și alăturate pur și simplu, fiecare cu portretele sale de donatori. Preocupările de ordin decorativ sînt reduse la strădania de a menține friza neîntreruptă și de a alterna grupuri de trei imagini *clipeatae* cu panouri, primele deasupra cheii arcadelor, celelalte fixate între acestea [39]. Imaginile *clipeatae* închideau diverse portrete de sfinți și numai excepțional (?) chipurile a doi episcopi-fondatori. Panourile îl înfățișau, în majoritate, pe Sfîntul Dimitrie (în două cazuri Fecioara ia locul lui Dimitrie) ca patron al unor donatori *(il. 82)*. Spre deosebire de ceea ce vom vedea mai tîrziu pe tablourile votive standardizate, raporturile dintre sfînt și credincioși nu urmează aici o regulă fixă. Formula cea mai curentă îl arată pe Sfîntul Dimitrie orant primind rugăciunile credincioșilor. Dar, pe panoul cu Fecioara pe tron, compoziția se complică, căci în loc să se adreseze direct lui Theotokos, donatorul însărcinează un sfînt să-l conducă spre ea, iar aceasta îl primește în prezența altui sfînt care intervine în favoarea protejatului său, înălțînd brațele spre cer ca un orant [40].

Se remarcă mai ales frecventele imagini ale unor copii : aici, două fetițe singure se lasă în genunchi în fața Sfîntului Dimitrie [41], dincolo, niște părinți își împing cu blîndețe fiul, cu doi porumbei în mînă, spre sfînt *(il. 82, 83, 85)* [42] ; în sfîrșit, o mamă își recomandă pruncul, pe care-l ține în brațe, lui Dimitrie care stă așezat [43] ; acesta își așază mîna pe umărul pruncului și o întinde pe cealaltă spre un personaj dintr-un medalion (deteriorat) care, cu brațul depășind cadrul, atinge cu degetele mîna lui Dimitrie. După părerea mea, personajul din medalion nu poate fi decît Christos care, prin contact, îi transmite Harul lui Dimitrie care,

la rîndul său, îl trece pruncului. Mai explicită decît orice altă imagine a pogorîrii harului acordat în urma rugăciunii, această compoziţie este completată de un portret al Fecioarei în picioare. Nimbată, ea se întoarce către medalion şi îşi înalţă în rugăciune braţul şi mîna stîngă (celălalt braţ este lăsat în jos iar poziţia mîinii destul de neclară) ; Fecioara împlineşte, probabil, rolul de avocat care pledează în favoarea aceluiaşi prunc. E posibil ca mobila deasupra căreia este suspendată o lampă şi care se zăreşte la dreapta, să reprezinte fie un altar, fie mormîntul lui Dimitrie, fie o cristelniţă.

Un detaliu surprinzător şi unic : pe fruntea pruncului se vede cu multă claritate un semn cruciform *(il. 85)*. Pruncul poartă pe frunte semnul crucii, ca şi cum ar fi primit confirmarea de după botez, crucea fiind atunci cea a mirungerii. Cred, de aceea, că este vorba chiar de o scenă de botez, mai exact de o evocare a uneia din acele ceremonii baptismale descrise de Thedor Studitul [44]. Răspunzînd criticilor adversarilor icoanelor, Theodor aprobă practicile iconodulilor, în special cea care consistă în alegerea ca naş de botez a unei icoane a Sfîntului Dimitrie. Dacă ipoteza mea este valabilă, atunci mozaicul este un comentariu figurativ al realităţii mistice căreia îi corespundea această cumetrie : sfîntul de pe icoană îşi primea finul marcat de crucea confirmării, asigurîndu-i, prin intervenţia sa, binecuvîntarea lui Christos, Fecioara mijlocind, la rîndul ei, pentru pruncul neofit ; mobila liturgică din dreapta trebuie identificată atunci cu o cristelniţă cu ciborium.

S-ar putea ca şi celelalte scene votive în care apar copii să corespundă unor demersuri asemănătoare, ori obiceiului de a consacra copiii cîte unui sfînt [45]. Faptul că pruncul de pe unul din aceste mozaicuri îi aducea Sfîntului Dimitrie doi porumbei ne garantează că imaginile care reuneau pe sfînt cu donatorii evocau ceremonii reale. De altfel, copilul aduce

în biserica Sfîntul Dimitrie doi porumbei așa cum adusese și Iosif la Templul din Ierusalim în ziua Prezentării Domnului. Lumînările puse pe un ștergar care se văd în mîinile văduvei Turtura, pe fresca funerară de la Commodilla, reprezintă o ofrandă analoagă [46]. Sfîntul Simeon Stilitul, așa cum ne spune un text din veacul al VI-lea [47] și ne arată relieful unei fiole, cerea celor care veneau să-i solicite sfatul să-i aducă o ofrandă de tămîie. După moartea sa, pelerinii care vizitau coloana din Kaalat Seman au păstrat acest obicei. O medalie deseori reprodusă [48], desigur posterioară morții lui Simeon Stîlpnicul, îi arată portretul nimbat, așa cum a fost consacrat de iconografia postumă a sfîntului, adică cocoțat pe coloană și încoronat de îngeri în zbor. Un credincios urcat pe o scară sprijinită de stîlp cădelnițează imaginea stilitului. „Primește tămîia, o sfinte, și vindecă-i pe toți" glăsuiește legenda de pe fiolă.

Întorcîndu-ne din nou la Sfîntul Dimitrie, să ne îndreptăm atenția spre mozaicurile din extremitatea de est a navei, unde vedem, pe panouri mai mari și cu aspect monumental, imagini votive din epoci diferite, în majoritate însă anterioare iconoclasmului. Regăsim, desigur, tema sfîntului și a copiilor *(il. 80, 84)*. Dar tema predilectă a acestor panouri îl înfățișează pe sfînt în calitate de protector al demnitarilor, atît a celor civili cît mai ales al episcopilor care, în mod sistematic, omit să-și înscrie numele în inscripțiile dedicatoare [49] — pe un panou putem citi formula „Dumnezeu îi știe numele" —, tinzînd prin aceasta să acorde demersului lor pe lîngă Dimitrie o semnificație care să depășească devoțiunea lor personală, contrar invocațiilor pe care le reflectă mozaicurile din naos. Cel mai celebru dintre aceste panouri prezintă un guvernator și un arhiepiscop pe care Dimitrie îi ia sub protecția sa cuprinzîndu-le umerii cu brațele [50]. Inscripția acordă titlul de ctitori celor doi dem-

nitari din Tesalonic și în această calitate ei îl glorifică pe Dimitrie izbăvitorul orașului lor. *Ctitorii acestei preailustre case asistă, de o parte și de alta a martirului Dimitrie, cum acesta, punînd pe fugă armatele barbare, eliberează orașul de năvălirea barbarilor.*

Cinci alți demnitari, toți aparținînd cinului bisericesc de această dată, au vrut să fie reprezentați în jurul lui Dimitrie[51] *(il. 84)* care, pe panourile din această serie, are aceeași înălțime ca și protejații săi, contrar regulii aplicate în mozaicurile din navă. Inscripția votivă nu s-a păstrat. Dar găsim una pe un panou asemănător, unde vedem un singur personaj alăturîndu-se lui Dimitrie. Este vorba despre un episcop pe care sfîntul îl ocrotește ținîndu-l pe după umăr[52]. Dedicația care solicită protecția lui Dimitrie pentru toți locuitorii orașului său, din partea locului și *străini,* ne face să ghicim inițiativa unui ierarh care nu era originar din Tesalonic[53].

Toate imaginile pe care le-am evocat, de la Roma, din Tesalonic și din alte locuri, cuprind atît icoana propriu-zisă, cît și portretul celui care a comandat-o, reprezentat în așa fel încît să ne lase să înțelegem semnificația demersului său. Acest fel de picturi este capabil să explice cultul icoanelor. Iar în ceea ce privește cultul, existența unor asemenea imagini este semnificativă în ea însăși, arătîndu-ne, în același timp, atît un personaj divin sau sfînt, cît și acțiunea dramatică care-l leagă de donatori. Sîntem deci în fața unei reprezentări ideale a motivelor care i-au determinat pe credincioși să consacre o anumită icoană : invocație în vederea vindecării unui copil, cerere de ocrotire pentru alți copii sau calitatea de fin acordată unui prunc ; mulțumiri pentru protecția asigurată unui oraș ca urmare a intervenției unui sfînt sau suplică în favoarea tuturor locuitorilor unei cetăți. De la un demers la altul, termenii iconografici se schimbă asemeni cuvintelor unei rugăciuni și simțim că

această iconografie este tot atît de supla ca și rugăciunile epocii cu care este contemporană. Observînd aceste imagini ne putem da seama despre înflorirea imaginilor religioase, care se măsoară nu în numărul panourilor votive din cutare epocă — număr pe care este imposibil să-l evaluăm —, ci prin faptul că majoritatea mozaicurilor unui mare sanctuar ca Sfîntul Dimitrie din Tesalonic este invadată de reprezentările donatorilor și de semnele devoțiunii acestora. Această invadare a imaginilor religioase de către chipurile celor care recurg la ea, ca și gesturile de evlavie ale acestora presupun că oamenii acelor vremuri încercau să se asocieze *ad sanctum* prin imagine, așa cum doreau să se instaleze, după moarte, în jurul mormîntului unui sfînt. Convingerea că se află în comunicare cu sfîntul, prin intermediul reprezentării acestuia, le era întărită dacă se adăuga pe icoană și imaginea gestului de pietate, care rezumă într-un anumit fel, în termeni figurativi, rugăciunea recitată în fața icoanei. Nimeni nu s-a arătat vreodată mai încrezător în virtuțile imaginii, în facultatea sa de a formula și prelungi cuvintele unei invocații, tresăririle sufletului sau ale gîndului și de a spori astfel, proporțional, meritele unei fapte pioase și șansele de împlinire ale unei rugăciuni.

O altă serie de imagini religioase ne îngăduie să întrevedem funcția care le era rezervată de către evlavia creștină a epocii, și să înțelegem motivațiile cultului al cărui obiect îl făceau. Este vorba despre reprezentările legate, într-o manieră oarecare, de relicve. Toate picturile murale ale unui sactuar — el însuși relicvar, ca Sfîntul Dimitrie din Tesalonic — se înscriu în această categorie, în măsura în care sfîntul local, care este subiectul central, este înfățișat potrivit unui tip iconografic stabilit acolo unde i se păstrează moaștele, în *martyrium*-ul său. Multe imagini de sfinți, pe care pelerinii le-au răspîndit pe tot cuprin-

sul creştinătăţii, aparţin acestui gen. Le cunoaştem pe cele ale Sfîntului Simeon Stîlpnicul şi ale Sfîntului Simeon cel Nou, ale Sfîntului Mina, ale Sfîntului Athenoghen care îşi avea sanctuarul în Egipt, ale Sfîntei Teela, care avea mai multe, cel mai important fiind în Cezareea Isauriei, ale Sfîntului Fokas, care era venerat mai ales la Sinope. Prin analogie, trebuie să includem în aceeaşi categorie reprezentările stereotipe ale sfinţilor Cosma şi Damian şi ale Sfîntului Artemie, primele difuzate după construirea *martyrium*-ului lor din Cyr, în Siria, celelalte după cea a sanctuarului său constantinopolitan : ştim numai graţie textelor de epocă faptul că bolnavii erau vindecaţi în mod miraculos cu ajutorul medalioanelor de ceară marcate cu trăsăturile acestor martiri, pe care oamenii şi le procurau din bisericile lor respective [54].

Şi alte imagini provenite din *martyria*, asemeni celor ale lui Artemie, Cosma şi Damian, aveau virtuţi curative sau, în general vorbind, miraculoase, datorîndu-şi popularitatea puterii supranaturale cu care erau încărcate şi care provenea fie din prezenţa unei părticele de moaşte — amestecată în culorile cu care se fabricau imaginile, ca în cazul sfinţilor Simeon şi Artemie —, fie din contactul iniţial cu un sfînt trup — acestea erau obiectele de pelerinaj provenite din *martyria* : fiole cu uleiul provenit din sanctuarele Sfîntului Mina sau a Sfintei Tecla, mir care, în cazul Sfîntului Dimitrie şi al altor sfinţi, era culeş chiar din mormîntul martirului [55].

Acest reflex al harului divin care penetra orice obiect care fusese în contact cu Christos sau cu Fecioara, în timpurile evanghelice, este autorul succesului fiolelor cu mir confecţionate pe lîngă „locurile sfinte“ din Palestina. Or, unele din aceste „amulete“, mai ales flacoanele de plumb din veacul al VI-lea, aveau reprezentate pe ele evenimentele evanghelice comemorate de sanctuarele-*memoriae*, de unde

provenea și mirul pe care-l conțineau aceste flacoane. Micile imagini ale învierii, adorației magilor, răstignirii și a altor subiecte evanghelice care se puteau vedea pe aceste fiole s-au întipărit adînc în memoria tuturor creștinilor și au fost imitate la infinit, ca „portrete" veridice ale unor evenimente providențiale, pentru că, făcînd parte din relicvare, ele participau la prestigiul acestora [56].

Nu altfel s-a întîmplat cu imaginea lui Christos care se spunea că a fost brodată de Fecioara Maria, ori cu alte imagini ale lui Christos sau ale Mariei care aveau reputația de a fi fost obținute prin contact nemijlocit cu Theotokos sau cu Iisus însuși. Toate „achiropiitele" intrau în această categorie și, indirect, toate acele icoane ale Fecioarei atribuite Sfîntului Luca. Acestea din urmă își datorau prestigiul unui dublu contact cu sfințenia: prin mîna pictorului, care era un sfînt, și prin prezența în fața acestuia a Fecioarei care se credea că a pozat apostolului-pictor [57].

Pentru unul sau altul din aceste motive, care așezau icoanele deasupra realității cotidiene, o putere supranaturală le era atribuită, putere care se manifesta în modurile cele mai diferite: ca niște ființe însuflețite, icoanele se deplasau, sîngerau, vorbeau, se răzbunau, apăreau în vise, alungau dracii, pe scurt, aduceau credincioșilor în viața lor de toate zilele tot felul de servicii [58]. Vechile teme folclorice, grupate odinioară în jurul idolilor [59], erau resuscitate astfel de icoane, în medii sociale care nu erau în mod obligatoriu cele mai populare, din moment ce legendele ne-au fost transmise de scriitori ecleziastici și istoriografi. Cariera imaginilor — iar acest lucru este esențial — era strîns legată de viața fiecărui creștin și de activitățile cele mai variate, unele cotidiene și private, altele excepționale și publice.

În absența unei doctrine oficiale a Bisericii și chiar, din secolul al IV-lea, de la Eusebie și Epifanie [60], a oricăror proteste teologice,

imaginea s-a pus în slujba religiei devenind o parte integrantă a vieții creștine. Acest lucru s-a întîmplat cu siguranță începînd cu veacul al VI-lea, dacă nu cu un secol mai devreme, și aproape în toate țările creștine. Avem astfel de dovezi — picturi și texte — pentru Roma și Neapole, pentru Grecia și Constantinopol, pentru toate ținuturile Orientului creștin, fără a exclude provinciile semitice. La Antiohia și în hinterlandul ei, începînd din secolul al V-lea erau venerate imaginile episcopului Meletie, ale celor doi Simeoni, ale lui Cosma și Damian și ale lui Sergiu [61]; în Asia Mică s-au păstrat urmele — materiale sau scrise — ale icoanelor mai multor martiri: Fokas, Theodor, Tecla, Eufemia, precum și imaginile unor apostoli [62]; Palestina a cunoscut, cu o participare grecească neîndoielnică, întreg avîntul iconografiei evanghelice pe baza căreia creștinătatea a trăit timp de mai multe veacuri. Firește, nu avem nici un mijloc de a evalua procentajul populațiilor semitice și anatoliene care — în secolele al VI-lea și al VII-lea, în timpul și după invazia musulmană — se arătaseră ostile icoanelor. Dar episodul petrecut într-o tabără militară, la frontiera persană [63], cînd s-a aruncat cu pietre în imaginile împăraților domnitori și într-o „achiropiită" a lui Christos, precum și cel asemănător petrecut la Antiohia, nu trădează, probabil, decît nemulțumirea față de puterea imperială care impunea aceste imagini. Nu trebuie, de aceea, să vorbim despre o răspîndire oarecare a mișcărilor agresive față de icoane. Pe scurt, exceptîndu-i pe ereticii pavlichieni [64], nici un grup de populații creștine, în imperiul veacurilor al VI-lea și al VII-lea, nu se arătase mai ostil decît altul față de imaginile religioase, dar nici mai favorabil cultului acestora. Astfel, de pildă, nu dispunem de nici o indicație despre vreun avînt deosebit al iconografiei în Grecia — în afara lăcașului *martyrium* al Sfîntului Dimitrie —, în insulele egeene și pe coas-

tele Asiei Mici, adică în regiunile cu populație grecească, prin tradiția favorabilă imaginilor și convertită de timpuriu, adică într-o epocă în care întrebuințarea antică a imaginilor divine era încă foarte răspîndită. În aceste regiuni, în jurul acelor *martyria* ale sfinților mai ales, ne-am fi așteptat să găsim, dacă nu icoane monumentale care ar fi putut fi distruse, în orice caz numeroase obiecte de pietate decorate cu o iconografie locală. Or, nimic din toate acestea nu a ajuns pînă la noi, nici măcar un lot de imagini ale Celor Șapte Adormiți în ruinele grandiosului lor sanctuar din Efes [65]. Însăși capitala imperiului creștin, Constantinopolul, nu pare să fi fost prea grăbită să-și creeze o iconografie sacră proprie, cu specificații imperiale, în epoca pre-iconoclastă. Într-un cuvînt, geografia și etnografia nu par să fi avut un rol hotărîtor, într-un sens sau în celălalt, în istoria expansiunii icoanelor și a cultului acestora înainte de iconoclaști. În mijlocul atîtor incertitudini, nu putem să reținem ca vetre sigure ale imaginilor creștine, decît un mic număr de sanctuare de mare reputație, risipite pe tot cuprinsul imperiului, începînd cu cele din Țara Sfîntă. Acest lucru este valabil și pentru episcopate, din care numai un număr redus pare să fi impus, împrumutîndu-le din „galeriile" de portrete ale titularilor [66], imaginile unor episcopi pe care canonizarea acestora le transformase în icoane. Munca de selecție și de introducere a imaginilor, pînă atunci locale, în repertoriile iconografice generale — după cum s-a întîmplat și cu biografiile sfinților de toate originile atunci cînd s-au alcătuit, în secolul al X-lea, sinaxarele [67] — s-a făcut la Constantinopol, după lichidarea iconoclasmului.

Canonul 82 al Sinodului Quinisext (692)

În unele picturi de pe cinstitele icoane se zugrăveşte mielul arătat cu degetul de către Înaintemergător, fiind socotit acesta ca semn al harului, în locul adevăratului miel Christos, Dumnezeul nostru, Cel ce ni s-a vestit mai înainte prin Lege. Insă primind noi tipurile şi umbrele vechi ca simboluri şi prototipuri ale adevărului care au fost transmise Bisericii, dăm, cu toate acestea, întîietate harului şi adevărului, socotind că sînt împlinirea Legii. Aşadar, pentru ca ceea ce s-a săvîrşit să se arate şi prin zugrăveli înaintea tuturor, hotărîm ca de acum înainte chipul mielului Christos, Dumnezeul nostru, Cel ce a ridicat păcatul lumii, să se înfăţişeze pe icoane după figura omenească, în locul mielului celui vechi. Prin aceasta, cunoscînd înălţimea smereniei Cuvîntului lui Dumnezeu, vom fi îndemnaţi să ne aducem aminte de petrecerea Lui în trup, de patimile Sale, de moartea Sa mîntuitoare şi de mîntuirea lumii împlinită prin aceasta de El.

(după Mansi, XI, 977—980)

NOTE

1. Textul canonului de la Elvira este adesea reprodus şi comentat, de exemplu : H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Götingen 1917, p. 9 *sq.* W. Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten*, Leipzig 1930, p. 28 *sq.* Această interdicţie a imaginilor, pronunţată la Elvira, nu este probabil fără legături cu polemica antievreiască care i-a preocupat pe Părinţii acestui sinod. Vom trata mai jos despre raportul constant dintre mişcările de ostilitate faţă de imagini şi influenţa evreiască.

2. Mansi, XI, 977—980.

3. Mansi, XII, 1079 şi, mai ales, XIII, 40.

4. Ioan Damaschinul, *De imag.*, I, 15 : Migne, *PG.*, 94, 1244—1245, cu referinţa la *Evrei* 8, 5 şi 10, 1.

5. Vezi *infra*, pp. 429—430.

6. Mansi, XI, 980.

7. Sfîntul Pavel, *Evrei* X, 1, califică deja drept umbră vîrsta Legii, opusă imaginii (icoanei) realităţilor pe care ne-o oferă Harul. Plecînd de aici, Cosmas Indicopleustes (Migne, *PG.*, 88, 193), revine la termenul de *umbră*, adăugîndu-i cel de *tip* (el reuneşte astfel, în secolul al VI-lea, cei doi termeni ai canonului din 692), pentru a desemna revelaţiile Vechiului Testament care anunţă realităţile celui Nou.

8. Exemplu propriu-zis bizantin pe o frescă din veacul al VI-lea, la Perušţica lîngă Plovdiv, în Tracia (A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, pl. I a, pp. 22, 28—29 ; A. Frolow, în „Bulletin of the Byzantine Institute" I, Paris 1946, p. 30, pl. IX). Exemple palestiniene pe mozaicurile pavimentare din secolele al VI-lea şi al VII-lea din Transiordania : S. J. Saller, B. Bagatti, *The Town of Nebo*, Jerusalim 1949, pl. 23, 1 ; 39, 1 şi fig. 8 ; citez aici şi *Sedia San Marco*, pe care cred ca trebuie să o atribuim Orientului : „Cahiers archéologiques" VII, 1954, p. 19 *sq.*, pl. VI.

9. Filoxen din Mabbug : *Istoria ecleziastică* a lui Ioan Diakrinomenos, pasaj citit la Conciliul din 787 ; Mansi, XIII, 180E—181B, Cf. RE, Zweite Reiche, V, 1934, 1879 s.v. Theodoros Anagnostes. Aceeaşi opoziţie la Sever din Antiohia : Mansi, XIII, 184A.

10. După studiile lui H. Koch şi W. Elliger citate la nota 1, vezi J. Kollwitz, *Zur Frühgeschichte der Bildverehrung*, în „Röm. Quart." 48, 1—2, 1953 şi mai ales E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, în „Dumbarton Oaks Papers" 8, 1954, pp. 85—150. Ţin să remarc că aceste două articole au apărut atunci cînd această carte fusese redactată în părţile sale esenţiale. Prietenul meu E. Kitzinger şi cu mine ne înţeleseserăm că dacă studiul său va apare înaintea cărţii mele, eu să-mi menţin textul fără modificări. Totuşi, pentru a nu fi nevoit să reproduc cea mai mare parte a informaţiilor de care dispunem asupra icoanelor şi cultului acestora înainte de iconoclaşti, lungindu-mi astfel lucrarea, am hotărît să nu păstrez decît exemplele cele mai importante şi care mi s-au părut indispensabile pentru demonstraţia mea generală. Pentru restul exemplelor, trimit la studiile citate, şi mai ales la cel al lui Kitzinger, de departe cel mai complet.

11. Lista cea mai completă a acestor icoane — conservate și descrise — cu bibliografia respectivă, se află la Kitzinger, *l.c.*, p. 96 *sq.* V. același, în *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend Jr.*, Princeton 1955, p. 138 *sq.*

12. N. I. Petrov, *Albumul tezaurului Muzeului Academiei bisericești din Kiev* (în rusește), I, 1912, pl. II. D. Ainalov, în „Vizantiiski Vremennik" IX, 1902, p. 343 *sq.*, pl. III.

13. P. Cellini, în „Proporzioni", 1950, 3, pp. 1—5. Ansaldi, în *Atti dell VIII Congresso di Studi bizantini*, II, Roma 1953, pp. 63—72. A. Grabar, în „Les Cahiers technicques de l'art", 3, 1, 1954, Strasbourg, pp. 5—9. Kitzinger, în *Late Classical... Studies in Honor of A. M. Friend*, p. 132 *sq.*

14. Asterius din Amasia, *Omilie despre bogatul Emilostiv și săracul Lazăr:* Migne, *PG.*, 40, 165 *sq.* Nu sîntem departe, în această epocă, de o extindere în domeniul subiectelor creștine a imaginilor mitologice așa cum fuseseră ele folosite la sfîrșitul Antichității. Soarta a vrut ca ultimul exemplu cunoscut de primire în toată regula a unui portret imperial, să aibă loc la Roma, în vremea primului iconoclast, Leon al III-lea.

15. Scrisoarea papei Grigorie al II-lea, aproximativ 727 (Mansi, XII, 969—970). Cf. J. Ebersolt, *Les arts somptuaires à Byzance*, Paris 1923, pp. 132—133. H. Grégoire, în „Byzantion" IV, 1929, p. 479 *sq.* Să adăugăm pasajul din *Cartea Ceremoniilor* în care este vorba despre o imagine a lui Vasilie I, la *Nea basiliki* a Palatului: chiar și în veacul al X-lea, împăratul venea în procesiune să aprindă o lumînare în fața acestui portret al lui Vasilie I, fondatorul dinastiei macedonene și bunicul împăratului în funcție: Constantin Porfirogenetul, *De caerim.*, I, 19, 20, pp. 118, 121, ed. Bonn.

16. Vezi, de pildă, pasajele care au fost citate la al șaptelea Sinod ecumenic, începînd cu autori din veacul al IV-lea: Sf. Athanasie, Sf. Vasilie: Mansi, XIII, 69, 72, 161. Cf. Kitzinger, *l.c.*, pp. 90—91.

17. Ni s-a păstrat un anumit număr de statui ale acestor demnitari: J. Kollwitz, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin, 1941, p. 81 *sq.*, pl. 17—29, 31—33, 38, 39, 41. L. Robert, „Hellenica" IV, 1948, pp. 24—27 (secolele IV—VI). După mijlocul veacului al IV-lea era necesară o autorizație specială a împăratului pentru a ridica o statuie de bronz în onoarea unui demnitar.

18. Kollwitz, *Zur Frühgeschichte der Bildverehrung*, pp. 17—18. Cf. *infra* nota 66, unde citățm alte texte, referitoare la o serie de portrete ale patriarhilor Constantinopolului care se găseau la patriarhie. Imitații ale acestor galerii de portrete epis-

copale (de data aceasta rezervate episcopilor canonizați) se regăsesc pe pereții bisericilor bizantine din secolele al XI-lea și al XII-lea. Exemple deosebit de interesante la Sfînta Sofia din Ohrida, unde imaginile sfinților ierarhi abundă. Unii dintre acești prelați erau aproape contemporani.

19. J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, pl. LVI—LVII.

20. *Ibid.*, pl. LV, LVI, LVII.

21. Perdrizet, *Negotium perambulans in tenebris*, în „Pub. fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg", 6, 1922, p. 13 *sq.* Peterson, *Eis Theos*, pp. 122—123 (bibliografie). J. Maspéro, în „Annales Service Ant. Egypte" 9, 1910, p. 246 *sq.* Grabar, *Martyrium*, II, pp. 302—303.

22. Grabar, *Martyrium*, II, Paris 1946, p. 207 *sq.*

23. W. de Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, Roma 1911, *passim*, J. Wilpert, *Mosaiken und Malereien der römischen Kirchen*, 184, Freiburg im Br., 1916, pl. 159, 160, 163, 164, 183, 185, 194, 196.

24. Grüneisen, *l.c.*, pl. XXXI, Wilpert, *l.c.*, pl. 167, 1, 199, 200.

25. Grüneisen, *l.c.*, fig. 75, Wilpert, *l.c.*, pl. 196, 4. Grabar, *La peinture byzantine*, Gèneva 1954, pl. în culori la p. 80.

26. Grüneisen, *l.c.*, fig. 76, 84, 95, 96, 98, 105; p. XXXVI, XXXVI A, XLIV, XLVI, XLVII. Wilpert, *l.c.*, pl. 164, 2, 166, 3, 168, 1, 179, 183, 184, 195, 196, 2, 198.

27. Grüneisen, *l.c.*, pl. XLVIII, Wilpert, *l.c.*, pl. 143, 1, 144, 1. Grabar, *l.c.*, fig. p. 82.

28. Grüneisen, *l.c.*, fig. 68. Wilpert, *l.c.*, pl. 196, 3.

29. Grüneisen, *l.c.*, fig. 125, 129.

30. Grüneisen, *l.c.*, fig. 84. Wilpert, *l.c.*, p. 194.

31. Wilpert, pl. 151, 179, 183, 184, 195, 197, 198.

32. Cf. nota 46.

33. Un tînăr savant englez a negat recent că ar fi vorba despre ex-voto, ci despre un ciclu hagiografic continuu: K. S. Cormack, *The Mosaic Decoration of St Demetrios, Thessaloniki*, în „The Annual of the British School in Athens" 64, 1969, p. 17—52. Ca răspuns la această ipoteză, de nesusținut, am publicat, în „Byzantion", un articol în care reunesc argumentele în favoarea unor ex-voto.

34. Ch. Diehl, Letourneau, Saladin, *Monuments chrétiens de Salonique*, pl. XXXI, XXXIV. Th. Uspensky, în „Izvestia" Institutului arheologic rus din Constantinopol I—III, VI—IX, XIV, 1, 1909. Monografia scrisă de G. și M. Sotiriou oferă completări interesante ale informațiilor noastre despre Sfîntul Dimitrie și mozaicurile sale, dar nu reia reproducerile de mozaicuri publicate de Th. Uspensky, Diehl, etc.: G. și M. Sotiriou, *E basilikê tou aghiou*

Dēmētriou Thessalonikēs, Athena 1952, pl. 60—71.

35. După părerea mea, stilul personajelor — Sfîntul Dimitrie şi donatorii — nu poate fi mai timpuriu decît începutul secolului al V-lea. O artă care reproduce tipul Fecioarei tronînd frontal, flancată de doi îngeri, sau adaptează imaginea frontală a consulilor portretului Sfîntului Dimitrie, conform iconografiei dipticelor de fildeş din prima jumătate a veacului al VI-lea, ar putea foarte bine să dateze din secolul al VII-lea. Maniera schematică în care sînt tratate chipurile şi faldurile veşmintelor, asprimea figurilor, folosirea frecventă a aurului, ar confirma această cronologie.

36. Contele Du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos*, Roma 1939, p. 157 *sq.*

37. Uspensky, *l.c.*, pl. I—III, XI, XII. Diehl, *l.c.*, pl. XXXI, XXXIV.

38. Exemple de reliefuri votive păgîne în care zeii şi credincioşii sînt alăturaţi în cadrul aceleiaşi compoziţii, zeii fiind redaţi la o scară mai mare, la Reinach, *Rép. des reliefs*, II, 31, 163, 168, 215, 253, 280, 293, 300, 321—325, 328, 340, 348, 360, 364, 412—416, etc. Pentru o grupare axială, ca aceea de pe mozaicurile de la Sfîntul Dimitrie (mici personaje de o parte şi de alta a divinităţii), *ibid.*, 252.

39. Uspensky, *l.c.*, pl. VI—XII. Diehl, *l.c.*, pl. XXXI.

40. Uspensky, *l.c.*, pl. XI. Diehl, *l.c.* pl. XXXIV, 1.

41. Uspensky, *l.c.*, pl. XIII, a. Diehl, *l.c.*, pl. XXXIII, 2. În culori : Grabar, *La peinture byzantine* (Skira), frontispiciu.

42. Uspensky, *l.c.*, pl. VII. Diehl, *l.c.*, pl. XXXI, 3. Cf. Grabar, *Martyrium*, II, fig. 142 (desen care permite mai buna citire a detaliilor subiectului).

43. Uspensky, *l.c.*, pl. X. Cf. Grabar, *Martyrium*, I., fig. 365 (desen care îngăduie o mai bună discernere a gesturilor personajelor). În *Martyrium*, II, p. 87 *sq.*, fig. 141—147 şi Album pl. XLIX, 1—2, L, a n comentat şi reprodus unele din mozaicurile cele mai importante de la Sfîntul Dimitrie.

44. Theodor Studitul, Scrisoarea XVII către Ioan Spatharios : Migne, *PG.*, 99, 961.

45. Ambrosie, *Exh. Virgin.*, 3, 15 (Migne *PL.*, 16, 355) ; Prudentius *Perist.*, II, 521—524 (Migne *PL.*, 60, 330) ; Ioan Chrisostomul, *In Genes.*, 21, 3 (Migne *PG.*, 53, 179) ; Teodoret, *Graec. affect. cur.*, 8, 923 (*ibid.*, 83, 1033). Cruce pe frunte : Cecchelli, *Il trionfo della Croce*, Roma 1954, fig. 30 (aurigă ?). Kraus, *Reallexikon* II, 251. Pe sarcofagul Sfîntului la Muzeul Borély, Marsilia (mijlocul veacului al V-lea), părinţii prezintă sfîntului pruncul mort în faşă (cel care a fost îngropat în acest sarcofag) :

Fernand Benoît, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, Paris 1954, p. 74, pl. XLV şi XLVII,1. Cf. *il. 86* din prezenta lucrare.

46. Marucchi, în „Nuovo Bolletino" X, pl. VI. Wilpert, *l.c.*, pl. 136. Cf. Grabar, *Martyrium*, pl. XLVII,2.

47. Textele *Vieţilor* Sfîntului Simeon sînt reunite de K. Holl, *Der Anteil der Styliten am Aufkommen der Bilderverehrung*, în „Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte II, 2 ; p. 396, pasajul la care trimitem. Este reprodus şi în lucrările lui Lassus şi Grabar citate la nota următoare.

48. Fiola de la Bobbio a făcut obiectul mai multor note : G. Celi, *Cimli Bobbiensi*, în *Civilità Cattolica*, 1923. C. Cecchelli, în „Riv. di arch. crist." IV, 1927, p. 115. H. Delehaye, în „Journal des Savants", 1929, p. 453. J. Lassus, în „Bulletin d'Etudes Orientales" (Inst. Franç. de Damas) II, pp. 68—70. Grabar, *Martyrium*, II, pp. 83—84.

49. Cuvîntul *Klêmês* care se citeşte la sfîrşitul dedicaţiei mozaicului reprezentînd-o pe Fecioară cu Sfîntul Theodor, este oare numele unui donator ? Numele se prezintă ca o semnătură ceea ce contravine acestui tip de inscripţii. În orice caz, prin subiect şi datare — mai tîrzie — acest mozaic se distinge de toate celelalte. Cf., acum în urmă, G. şi M. Sotiriou, *l.c.*, p. 195.

50. Acum în urmă, Sotiriou, *l.c.*, p. 193, pl. 63—64

51. Sotiriou, *l.c.*, p. 198, pl. 69—70.

52. Sotiriou, *l.c.*, p. 196, pl. 67—68.

53. *Preafericit oraş iubit, martir al lui Christos, Ai grijă de propriii tăi cetăţeni ca şi de străini.*

54. Pentru toate imaginile create în *Martyria* : Grabar, *Martyrium*, II, *passim*. V. indicele sub numele sfinţilor.

55. *Ibid.* şi, pentru Sfîntul Dimitrie, mai recent : Grabar, în „Dumbarton Oaks Papers", 5, 1950, pp. 1—28 ; 8, 1954, pp. 305—314.

56. Grabar, *Martyrium*, II, p. 343 *sq.* De atunci : Kitzinger, în „Dumbarton Oaks Papers" 8, 1954 p. 115 *sq.*

57. Grabar, *l.c.*, pp. 345—346.

58. Ar fi de dorit întocmirea unui studiu asupra textelor referitoare la imaginile sfinte risipite în *Vieţile* diferiţilor sfinţi, precum şi asupra istoriei icoanelor miraculoase. Pînă atunci : Lucius, *Les origines du culte des saints*, Paris 1908, p. 194 *sq.*, 264 *sq.* şi studiile lui Kollwitz şi Kitzinger citate *supra*. V. şi Grabar, *l.c.*, II, p. 343 *sq.* şi Dobschütz, *Christusbilder*, *passim*.

59. Despre relicvele păgîne şi cultul lor : F. Pfister, *Der Reliquienkult in Altertum*, 1911, *passim*.

Despre imaginile zeilor păgîni şi comportamentul lor, Charly Clerc, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIe siècle après J.C.*, Paris 1915.

60. Texte reunite, recent, de Kitzinger, *l.c.*

61. Textele în lucrările lui Grabar şi Kitzinger citate la nota 56.

62. *Ibidem.*

63. Theofilact Simokatta, III, 1. 11, Bonn, p. 114. Evenimentul se plasează în 587.

64. V. *infra*, pp. 191—192.

65. Cea mai veche imagine cunoscută a Celor Şapte Adormiţi se află în psaltirile ilustrate la Constantinopol la sfîrşitul secolului al IX-lea, de exemplu în Psaltirea Hludov, f. 29 (la psalmul 32(33), 19)

66. J. Kollwitz, *Zur Frühgeschichte der Bilderverhrung*, în „Römische Quartalschrift", 48, 1—2, 1953, pp. 17—18 : Ioan din Efes, *Hist. Eccl.*, 1, II. 36 ; 2, 27, ed. Schönfelder. Cf. Mansi, XIII, 295, pe care Kollwitz a avut meritul să-l evidenţieze împreună cu textele citate mai sus. V. *infra*, capitolul VIII.

67. Putem să ne dăm seama despre legătura dintre crearea sinaxarelor şi avîntul imaginilor sfinte, comparînd între ele ilustraţiile din secolul al IX-lea cu cele din veacurile XI—XII ale psaltirilor greceşti cu ilustraţii marginale : aproape absente imediat după criza iconoclastă, imaginile sfinţilor din toate categoriile invadează paginile psaltirilor copiate la Constantinopol începînd cu secolul al XI-lea : cf. L. Mareès, în *Mélanges Peeters*, II, în „Analecta Bollandiana" LXVIII, 1950, p. 153 *sq.*

V

OSTILITATEA FAȚĂ DE IMAGINI : CREȘTINII DIN ASIA, EVREII, MUSULMANII

Scriitorii ortodocși, în timpul disputei iconoclaste și imediat după încetarea ei, puneau mișcarea iconoclastă și în special ostilitatea față de imagini a lui Leon al III-lea și a urmașilor săi pe seama unei influențe evreești și musulmane [1]. Dar anecdotele pe care ei le citează nu par foarte convingătoare, ci aparțin, mai degrabă, vastei categorii a minciunilor folosite în mod obișnuit pentru descalificarea adversarului, lăsînd să se înțeleagă că acesta este în slujba străinătății. La acest procedeu au apelat, de altfel, ambele partide, atît iconoclaștii, cît și iconodulii [2].

Totuși, o dată cu progresul cercetărilor noastre, sîntem în măsură să reabilităm, măcar în parte, vechile istorii bizantine, cel puțin în ceea ce privește fondul acuzațiilor lor. Într-adevăr, evreii și musulmanii și-au adus o contribuție incontestabilă la istoria iconoclasmului bizantin, iar dovezilor pe care le furnizează textele, arheologia le poate adăuga cîteva mărturii nu mai puțin valabile și, uneori, chiar mai precise decît documentele scrise.

Dar, oricît de mare ar fi fost aportul evreesc și musulman în pregătirea iconoclasmului împăraților bizantini, nu este mai puțin adevărat că ostilitatea lor față de imagini s-a întîlnit cu opinia unei anumite secțiuni a socie-

tăţii bizantine. Scrierile ortodoxe vorbesc puţin despre asta, preferînd să explice originea erezei imperiale printr-o iniţiativă personală a lui Leon al III-lea, admirator al arabilor şi înconjurat de sfătuitori evrei. Aflăm totuşi că, înainte chiar de declanşarea războiului împotriva imaginilor, existau supuşi ai basileului care, fără să fie evrei ori sarazini, erau iconofobi şi chiar persecutori ai imaginilor religioase. Ajungem astfel să ne dăm seama că iconoclasmul, promovat ca doctrină oficială a imperiului, a fost întîmpinat cu simpatie de o populaţie suficient de numeroasă din zona centrală şi cea orientală a Asiei Mici. Leon al III-lea şi apoi Constantin al V-lea au trecut la persecutarea imaginilor tocmai pentru a da satisfacţie acestei părţi a supuşilor lor, chiar cu riscul de a-i înstrăina pe alţii, mai ales pe cei din capitală şi din provinciile greceşti şi occidentale. Pare probabil, pe de altă parte, că influenţele evreiască şi musulmană nu s-au putut exercita asupra împăraţilor iconoclaşti deoarece ele erau deja dominante în aceste provincii orientale, a căror soartă era de cel mai mare interes pentru împăraţii constantinopolitani din veacul al VIII-lea.

Credem că e indicat, în aceste condiţii, să vorbim mai întîi despre supuşii creştini ai basileilor şi apoi despre evrei şi musulmani.

1. Creştinii din Asia

În nici un tratat mai vechi nu găsim o expunere istorică asupra mişcărilor iconoclaste anterioare celor declanşate de suveranii din Constantinopol şi nici asupra valurilor de ostilitate faţă de imagini care au caracterizat provinciile asiatice ale imperiului înainte de primul decret iconoclast al lui Leon al III-lea. Actele sinoadelor iconoclaste din 754 şi 815 ar fi fost, probabil, în măsură să ofere elementele unei astfel de istorii care ar fi contrabalansat numeroasele informaţii asupra veneră-

rii imaginilor de către creştini, care sînt adunate în actele sinodului iconofil din 787. Dar actele sinoadelor iconoclaste au fost distruse cu grijă, după Triumful Ortodoxiei, în 843, noi fiind astfel reduşi la informaţiile indirecte atunci cînd vrem să cunoaştem elementele preiconoclaste din interiorul imperiului, în ajunul ofensivei lui Leon al III-lea împotriva icoanelor.

Aflăm astfel că doi episcopi din Frigia fuseseră primiţi în audienţă de către împărat cu puţin timp înainte de primul său edict iconoclast [3]. Aceşti prelaţi se opuneau în mod violent imaginilor, unul dintre ei luînd chiar iniţiativa de a distruge toate icoanele din diocceza sa [4]. El se numea Toma şi era episcop în Claudiopolis ; colegul său, Constantin din Nacoleea, va fi mai tîrziu calificat drept „ereziarh" de către ortodocşi. Ei îl bănuiau de a fi contribuit în mai mare măsură decît alţii la succesul mişcării. Cei doi episcopi iconoclaşti îşi aveau reşedinţa în centrul Asiei Mici care era împărţită atunci în patru „theme" imense.

Nu este inutil să ne amintim că acestea erau atît unităţi administrative, cît şi circumscripţii miltare, puse fiecare sub conducerea unui comandant militar, şi că acest sistem, care asigura predominanţa guvernatorilor militari, sau strategilor, se născuse doar cu puţin timp mai înainte, pe baza experienţei războiului de apărare de la graniţa răsăriteană a imperiului. Neîntrerupt de cîteva generaţii, din ce în ce mai ameninţător în veacurile al VI-lea şi al VII-lea, acest război defensiv impunea luarea unor măsuri radicale şi mai ales o reorganizare a recrutării armatelor şi a administraţiei acelor provincii care erau mai expuse invaziilor.

Astfel au fost create, în etape, „themele", în care strategul controla ansamblul administrării provinciei, fiind însărcinat, în acelaşi timp, şi cu comandamentul trupelor care staţionau acolo. La rîndul lor, aceste trupe nu

mai erau alcătuite din mercenari, așa cum se întîmplase mai înainte. Locul acestora fusese luat de toți supușii împăratului din thema respectivă care erau apți să-și îndeplinească obligațiile militare, armatele bizantine din secolele al VII-lea și al VIII-lea fiind recrutate pe bază teritorială și staționînd, în general chiar luptînd, numai în interiorul themei [5]. Acest sistem, care permitea strîngerea foarte rapidă a unei armate chiar în regiunile unde această necesitate se resimțea direct și care oferea și avantaje psihologice, sociale și financiare, era menit să asigure coeziunea dintre populația unei provincii și armata care se găsea acolo [6]. Soldații deveneau astfel purtătorii de cuvînt ai populației locale, iar comandantul, dacă se bucura de încrederea lor, era în măsură să se manifeste și pe terenul politic, așa cum s-a întîmplat de multe ori în perioada care ne interesează. Imperiul dispunea de tot atîtea unități militare puternice cîte theme erau, încă puțin numeroase la acea dată, și fiecare strateg, în fruntea armatei respective, își avea locul său pe eșichierul politic, loc care nu era același căci forțele armate ale fiecărei theme erau destul de inegale. La începutul secolului al VIII-lea, themele de departe cele mai puternice erau cele orientale, Armenia și Anatolia, care erau favorizate intenționat, deoarece războiul împotriva arabilor, constituind preocuparea majoră a basileilor, se desfășura mai ales pe teritoriul acestor două theme sau la granița lor răsăriteană și era purtat de către armate recrutate la fața locului. Prin comparație, thema Ellada în Europa și themele Asiei Mici occidentale — Opsikion, care includea și capitala, și Kibyraioton, care se desfășura de-a lungul coastei sud-vestice și furniza flota — nu reprezentau fiecare decît o forță militară sensibil inferioară.

Or, s-a întîmplat că Leon al III-lea și Constantin al V-lea erau legați prin origine — și prin cariera de ofițer a lui Leon — de ar-

matele din Anatolia [7]. În fruntea armatei acestei theme s-a găsit Leon atunci cînd a pornit să cucerească tronul, ajutat fiind de strategul celeilalte theme orientale, Armenia, în care stătuse el însuşi o oarecare vreme [8]. Fiul său Constantin, pentru a elimina un uzurpator, a trebuit să ceară din nou sprijinul soldaţilor themelor orientale [9]. Forţa superioară a acestora a asigurat succesul ambelor întreprinderi, permiţînd tatălui, apoi şi fiului, să-şi impună candidatura la coroana basileilor. Sprijinul primit din partea Anatoliei şi Armeniei stabilea în mod necesar o legătură trainică între armatele acestor theme şi aceşti împăraţi proveniţi, de altfel, dintr-o regiune situată la extremitatea răsăriteană a imperiului (Germaneia, în Mesopotamia de Nord). Ceea ce însemna, dat fiind sistemul de recrutare şi utilizarea teritorială a acestor trupe, că aceşti împăraţi erau legaţi, prin intermediul armatelor care-i aduseseră la putere, de populaţia din Asia Mică orientală, locul de baştină al soldaţilor acestor armate.

Or, episcopii iconoclaşti pe care i-a ascultat Leon al III-lea erau frigieni şi veneau din thema Anatolia pe care el o comandase înainte de a cuceri puterea imperială, şi trebuie să admitem că cel puţin o parte din credincioşii lor, de pildă cei din dioceza Claudiopolis unde episcopul Toma suprimase icoanele [10], erau favorabili iconofobiei acestor prelaţi. O dovadă, indirectă, dar sigură, a acestor sentimente ne este furnizată de intervenţiile armatelor themelor orientale în politica internă a imperiului la începutul crizei iconoclaste. Aşa cum am mai spus, ele l-au adus pe Leon al III-lea pe tron, dar pe atunci nu era încă vorba de lupta în jurul icoanelor. Dimpotrivă, este semnificativ că cel care s-a ridicat împotriva iconoclasmului lui Leon al III-lea pentru a apăra imaginile şi cultul acestora a fost un strateg al Elladei, care s-a răzvrătit [11], şi că o revoltă analoagă care a izbucnit la începutul domniei

lui Constantin al V-lea s-a sprijinit pe trupele din Opsikion [12]. Ambele mișcări au fost înnăbușite de armatele themelor orientale [13]. Cu alte cuvinte, aceste armate și populația din provinciile orientale pe care ele o reprezentau erau ostile icoanelor, în timp ce trupele themelor occidentale susțineau teza contrară. Primele, mai puternice, au biruit în două rînduri și, o dată cu ele, împărații iconoclaști.

De ce oare sentimentele iconoclaste erau mai răspîndite tocmai în răsăritul Asiei Mici ? Pentru a găsi o explicație ar trebui să ne referim, așa cum s-a făcut deja, la elenizarea superficială a populației autohtone căreia, o dată cu invadarea de către musulmani a țărilor vecine, i s-au adăugat noi elemente orientale. Imaginile creștine înfloriseră, încă din Antichitate, în orașele și regiunile de coastă unde populația greacă sau puternic elenizată era cea mai numeroasă.

Împreună cu refugiații, dar și independent de ei, se instalaseră în cele două theme orientale aderenți ai unor confesiuni diverse. Coloniile evreiești, puternice la începutul epocii bizantine [14], s-au menținut pînă sub Leon al III-lea. Este chiar posibil ca ideea convertirii în masă a evreilor pe care acesta a nutrit-o la începutul domniei sale [15] să se explice prin contactele pe care el le întreținuse cu populația evreiască din Frigia pe cînd era strateg al Anatoliei. Atitudinea evreilor față de imagini este binecunoscută : activitățile iconofobe ale evreilor din Palestina erau desigur cele mai importante [16], dar putem presupune că și cei din Asia Mică au activat în același sens.

Biserica armeană, separată din secolul al V-lea *, nu a fost niciodată, în mod oficial, ostilă imaginilor ; ea le folosea chiar, fără însă să le venereze după obiceiul grecilor, armenii

---

* După al IV-lea Sinod ecumenic, cel de la Calcedon (451), ale cărui decizii în materie de christologie nu le-a acceptat. (N. tr.).

avînd tendința să accentueze cultul crucii, ca semn al lui Christos și al mîntuirii [17]. Au fost deci considerați eretici, în Armenia, călugării imigrați dinspre sud, spre 600, care au încercat să predice — ca și în Albania vecină, actualul Azerbaidjan — distrugerea imaginilor religioase [18]. Ei nu par să fi repurtat vreun succes notabil în Transcaucazia, dar merită să ne oprim asupra acestui episod, deși el ne îndepărtează, din punct de vedere geografic, chiar și de „themele" cele mai orientale ale imperiului. Mai întîi, această informație asupra unor grupuri de iconoclaști care au sosit în Armenia din străinătate — probabil din regiunea de frontieră bizantino-persană — ne face să întrevedem existența unui sentiment latent de ostilitate față de imagini la creștinii din această regiune a Asiei unde se menținuseră insule monofizite. Tentativa iconoclastă din Armenia este interesantă și pentru că — prima dintre mișcările similare cunoscute — este total independentă de Islam. Mi se pare probabil că, în acest sfîrșit al veacului al VI-lea, la originea iconoclasmului călugărilor din Armenia stătea recrudescența aniconismului evreiesc din Palestina și, poate, din coloniile mozaice din Mesopotamia de Nord (și din Frigia bizantină ?). În acest fel am putea explica de ce termenii în care armenii au respins erezia sînt împrumutați din repertoriul polemicii grecești împotriva evreilor [19].

Secta pavlichienilor s-a format în regiunea Samosatei, adică în Mesopotamia de Nord, în fața graniței bizantine din epoca lui Constant al II-lea (641—668). De aici, pavlichienii au pătruns în interiorul imperiului și s-au instalat în thema Armenia, în jurul Phanareei, unde-i găsim, turbulenți și inasimilabili de către un stat care ținea la unitatea sa ortodoxă, pînă în veacul al IX-lea [20]. Pavlichienii, care respingeau în mod violent dogmele și obiceiurile Bisericii, sînt în mod fundamental ostili semnului crucii și refuză să admită icoanele [21]. Ei se

adaugă astfel iconofobilor care, între secolele al VI-lea și al VIII-lea, s-au manifestat în răsăritul imperiului de o parte și de alta a graniței, și printre care trebuie să numărăm diverse grupuri confesionale de creștini din Asia.

Pentru Leon al III-lea, care a transformat iconofobia răspîndită la marginea imperiului său în doctrina oficială a unui stat cu pretenții universaliste, a fost probabil decisivă prezența printre iconofobi a locuitorilor „themelor" de care era legat prin rațiuni sentimentale și politice. Iconoclasmul evreilor și arabilor musulmani era privit de împărat din perspectiva necesităților de apărare a imperiului care depindea de armata recrutată în themele orientale.

Trebuie însă să observăm că iconofobia latentă a diverșilor creștini din Asia, atît de importantă pentru originile iconoclasmului bizantin, s-a răspîndit într-un ținut în care imaginile creștine nu par să fi luat o extindere considerabilă. Contrar impresiei generale — care se bazează mai ales pe o scrisoare a împăratului iconoclast Mihail al II-lea către Ludovic cel Pios, în care se plînge de abuzurile iconolatriei [22] —, iconoclasmul nu a fost o reacțiune contra unei generalizări amenințătoare a cultului imaginilor — căci atunci ar fi trebuit să se manifeste în regiunile elenofone —, ci expresia violentă a neîncrederii față de imagini a unor medii în care această neîncredere era tradițională.

Mărturiile arheologice asupra iconofobiei creștinilor din zona orientală a Asiei Mici și din țările situate, în veacul al VIII-lea, dincolo de frontiera bizantină, lipsesc aproape cu totul. Ar trebui totuși să nu înlăturăm pe de-a-ntregul mărturia picturilor murale aniconice din anumite capele rupestre din Cappadocia, în ciuda incertitudinii care planează asupra datării lor (v. *infra*). Regretatul G. de Jerphanion și Nicole Thierry atribuie epocii iconoclaste grupul de capele situate în împrejurimile loca-

lităților Sinassos și Djemil [23], pentru că decorația lor pictată și sculptată — reliefuri pe pereți și plafoane — nu cuprinde decît cruci, în număr mare și ornamente în general abstracte. Această cronologie este posibilă. Dar nu trebuie să uităm că predominanța evidentă a acestor motive nu exclude prezența imaginilor figurative : aproape fiecare capelă prezintă cîteva exemple [24]. Astfel, neputînd afirma, fără o cercetare la fața locului, dacă aceste portrete de sfinți sînt posterioare celorlalte picturi, nu vom insista asupra opiniilor iconoclaste ale autorilor acestor decorații monastice. Ele ar putea fi mai puțin vechi decît iconoclasmul bizantin oficial și chiar contemporane cu refluxul influenței bizantine în această regiune care suferise timp de secole de pe urma vecinătății cu frontiera musulmană. Ceea ce este izbitor și indiscutabil în pictura unor capele ca „Haghios Basilios" și a altora asemănătoare, este absența aproape totală a moștenirii artei elenistice [25], spre deosebire de tot ceea ce a ieșit vreodată din atelierele constantinopolitane și ale altor centre propriu-zis bizantine. În ciuda inscripțiilor grecești, defectuase de altfel, spiritul și stilul ornamentelor acestor capele le înrudesc cu operele siriene, armenești sau copte realizate între secolele al IX-lea și al XI-lea, și anume cu acelea care resimt cel mai puțin influența modelelor grecești [26]. Există, pe de altă parte, unele manuscrise de limbă greacă, scrise în aceeași epocă în regiunile vecine [27], în jurul Antiohiei probabil, care prezintă forme ornamentale și procedee decorative similare. Această artă — aparținînd unor creștini puțin atrași de imagini, cum au fost întotdeauna armenii și sirienii — merită să fie evidențiată aici în legătură cu frescele cappadociene nu pentru că este iconoclastă, ci pentru că este orientată către țările din răsărit, din care unele se aflau în granițele imperiului, în interiorul „themelor" despre care tocmai am vorbit, iar altele erau situate mai la est, din-

colo de posesiunile bizantine. În felul lor, aceste picturi cu afinități orientale reflectau astfel o poziție față de imagini comună unor mari grupuri de creștini din părțile de răsărit ale imperiului.

2. Evreii

Numeroase mărturii literare [28] par să indice că, în timpul primei perioade a iconoclasmului, ortodocșii care au încercat să-i contrazică pe adversarii imaginilor nu au folosit alte argumente în afara celor — încercate dar și cam obosite — de care se slujiseră mereu polemiștii creștini în discuțiile lor cu evreii [29]. Leonțiu, episcop de Neapolis în Cipru, este cel mai important și cel mai vechi dintre acești polemiști (începutul secolului al VII-lea)[30]. Dar au mai fost și alții, de-a lungul celui de-al VII-lea veac, cu toții utilizînd aceleași argumente pentru a respinge atacurile evreiești împotriva imaginilor creștine [31]. Acuzația tradițională a evreilor împotriva creștinilor era cea de idolatrie, prilej cu care ei evocau în mod firesc toate textele din Biblie care conțin interdicții privitoare la imaginile divine.

Judecînd după numărul relativ mare de scrieri grecești antiiudaice datînd din perioada de care ne ocupăm, atacurile evreiești au fost considerate suficient de amenințătoare, mai ales pe fundalul războaielor persane din secolul al VI-lea și apoi al celor împotriva arabilor. În această epocă, evreii se arătau ostili imperiului și favorabili Persiei sasanide și arabilor. Aceștia îi susțineau de altfel pe evrei, iar protecția aceasta le îngăduia să se arate mai puternici și mai eficaci în acțiunile lor antibizantine. În Siria și în Egipt, evreii levantini au contribuit la succesul invaziilor persane, apoi musulmane [32], așa cum au făcut și la începutul veacului al VII-lea în Spania vizigotă [33]. Regii Persiei adăpostiseră un exilarh evreu — după suprimarea, în 425, a patriarhatului evre-

iesc din Ierusalim de către Theodosie al II-lea —, iar arabii au continuat să-i găzduiască la Bagdad pe urmaşii acestuia. Expansiunea Islamului a mărit chiar autoritatea acestor şefi supremi ai diasporei, făcînd din ei conducătorii tuturor evreilor din lumea mediteraneană. Instalaţi într-o ţară duşmană Bizanţului şi favorizaţi de adversarii acestuia, aceşti exilarhi erau ostili Imperiului de Răsărit şi reprezentau o forţă deloc neglijabilă [34]. Să mai notăm că situaţia evreilor, al căror şef religios universal rezida în Babilonia, se agrava continuu, o dată cu sfîrşitul veacului al VI-lea şi începutul celui de-al VII-lea [35], chiar din pricina competiţiei dintre imperiu şi Persia, apoi, cu mai multă gravitate, dintre imperiu şi Islam. Într-o vreme în care lumea se conducea după principiul *cuius regio eius religio* *, evreii s-au găsit de partea potrivnicilor imperiului.

Mai ortodocşi decît oricînd şi renegîndu-şi propriile încercări de artă religioasă [36], evreii din veacul al VI-lea martelau mozaicurile cu personaje biblice pe care le găseau în sinagogile mai vechi. Sinagogile ruinate de la Ain-Douq şi Beth-Alpha păstrează urmele distrugerii mozaicurilor figurative *(il. 96, 97)* [37]. Dar mai instructive pentru noi sînt anumite opere creştine din secolele al VI-lea, al VII-lea şi chiar al VIII-lea, dintr-o ţară ca Palestina, unde influenţa iudaică a fost foarte puternică.

Chiar în epoca în care evreii rigorişti distrugeau rarele imagini figurative din sinagogi, creştinii din Transiordania realizau pentru bisericile lor numeroase mozaicuri pavimentare. Desigur, dat fiind locul ocupat de aceste mozaicuri pe care se păşea, să nu ne aşteptăm să găsim scene inspirate de Scriptură sau por-

* Principiu proclamat, de fapt, de pacea de la Augsburg (1555), încheiată între imperiu şi principii protestanţi, potrivit căruia fiecare trebuie să urmeze confesiunea seniorului său temporal (N. tr.).

trete ale unor sfinți ai Bisericii [38]. Pentru același motiv, imaginile ctitorilor sînt foarte rare, și atunci c'nd dăm peste ele — ca într-o biserică din Gherasa care poartă numele care se citesc pe portretele ctitorilor : biserica lui Ilie, Maria și Soreg (Sergiu) — avem de-a face cu mici figurine plasate în interiorul volutelor unui vrej care închide în alte volute asemănătoare vînători, animale și păsări [39]. Un oarecare Ioan Ammonius s-a înfățișat, exact în același fel, în biserica Sfîntul Gheorghe, din Nebo [40]. Mozaicarul de la Gherasa s-a mulțumit să reproducă tipul elenistic banal al vrejului combinat cu scene de vînătoare, pe care nu l-a modificat decît în prea mică măsură atunci cînd a introdus micile portrete ale unor personaje în picioare, imobile. La aceeași scară foarte redusă au fost portretizați și ctitorii bisericii Sfinții Cosma și Damian din Gherasa [41]. Cu aceeași prudență a fost tratat și motivul central al palmierului încadrat de doi păuni [42]. Mi se pare neîndoielnic faptul că la Gherasa, ca și în alte mozaicuri din Transiordania [43], acest palmier este arborele și simbolul Paradisului, motiv pentru care este atît de masiv și ocupă locul central. Mi se pare însă că în distribuția foarte artificială a ramurilor palmierului putem recunoaște crucea. Aceeași intenție se citește și pe un mozaic de la Sf'ntul Gheorghe din Nebo, unde un anumit detaliu face încă și mai evident caracterul simbolic al arborelui : acesta iese dintr-un vas, asemeni arborelui-cruce al Golgotei, pe anumite fiole-relicvar de origine palestiniană (secolul al VI-lea).

Un alt panou din aceeași biserică, Sfîntul Gheorghe [44], reia tema vrejului care acoperă toată suprafața disponibilă și în ale cărui largi volute se înscriu cele mai diverse figuri : vînători pedeștri și ecvești, plugari, animale, dar și purtători de ofrande către *Terra* personificată. O altă imagine a fost pusă în evidență prin amplasamentul central și com-

poziția simetrică și masivă. Ea reprezintă o scenă viticolă, tescuirea strugurilor. Simbolului creștin al subiectului (Christos — vița de vie) i se adaugă cel al tijei centrale a teascului, căreia i s-a dat cu ostentație o siluetă cruciformă. Acest motiv revine și pe un mozaic al bisericii Sfinții Lot și Procopie din același oraș [45].

Alteori, palmierul flancat de păuni, miei sau alte animale, nu se distinge în aparență prin nici o particularitate iconografică de natură să trădeze o demonstrație creștină întreprinsă de mozaicari *(il. 101-103)*. Dar amplasarea acestor imagini, în mijlocul sau în fața absidei, nu lasă nici o îndoială asupra semnificației acestor arbori flancați de animale: ei sînt figurări ale Paradisului. În corul de la Sfîntul Gheorghe, Mielul se sprijină pe un arbore [46]; într-o capelă două cervide adoră un palmier [47]; la biserica Sfinții Lot și Procopie un arbore fructifer se înalță între doi miei [48]; la Sfîntul Ilie din Madaba aceleași animale încadrează un arbore încărcat de fructe pe care se cațără un vrej de viță [49]; tot la Madaba, în ruinele a două capele, vedem fie Mielul în fața arborelui, în mijlocul unui medalion [50], fie două perechi de patrupede (viței și miei) de o parte și de alta a unui mare arbore cu frunze rare și aspect oriental [51]. În sfîrșit, la Muntele Nebo *(il. 100)*, înaintea corului capelei lui Theotokos [52], se află, în mijlocul compoziției Cortului Mărturiei, un altar cu *ciborium* și focul sacrificiului. Această evocare a templului din Ierusalim este înconjurată de arbori și de animale, dispuse simetric de o parte și de alta, în timp ce o inscripție extrasă din Psalmul L (LI), 21 — probabil prin intermediul liturghiei Sfîntului Ioan Chrisostomul — ne arată că templul în chestiune nu este altul decît sanctuarul timpurilor viitoare, fiind vorba deci despre o viziune creștină eschatologică care se slujește de motivele artei evreiești. Tocmai în faptul că este un

împrumut evident din iconografia evreiască, rezidă interesul acestui mozaic. El alătură subiectelor creştine reprezentate de o manieră abstractă (prin plante şi animale), un tip precis al iconografiei iudaice, Arca în formă de dreptunghi aşezat pe baza mică şi rotunjit la partea superioară, care este mult mai veche decît aceste mozaicuri din veacul al VI-lea (cf. imaginile de pe monedele din secolul al II-lea [53] şi fresca din sinagoga de la Dura [54]).

Un alt exemplu de împrumut din iconografia evreiască ne este furnizat de mozaicul pavimentar din faţa corului bisericii din Nebo zisă „a preotului Ioan" [55] *(il. 89)*. Arbori, păuni şi cocoşi înconjură un templu cu fronton triunghiular şi patru coloane între care este dispusă inscripţia votivă şi două lumînări înalte, aşezate în candelabre. Dat fiind amplasarea acestei imagini, avem de-a face tot cu o reprezentare a templului. De data aceasta, arhitectura clasică a edificiului şi candelabrele simetrice care îl încadrează sînt elementele care ne trimit la modelele evreieşti [56]. Cu alte cuvinte, ca şi în celălalt caz, ne aflăm în faţa templului din Ierusalim, cel de odinioară şi cel al timpurilor viitoare.

Fără să mai revenim asupra a ceea ce am spus în altă parte [57], să reamintim doar că faimoasa hartă în mozaic din secolul al VI-lea din biserica din Madaba, mărturiseşte şi ea unele împrumuturi din iconografia evreiască şi, de aceea, această operă celebră ar trebui să fie adăugată mărturiilor palestiniene asupra influenţei tradiţiilor iudaice în pictura bisericilor din Ţara Sfîntă în secolele al VI-lea şi al VII-lea.

Arta acestor mozaicuri, cu mult înainte de iconoclasmul oficial al Bizanţului şi de Islam, apare ca o prelungire a vechilor tradiţii decorative ale pavimentelor romane de epocă păgînă şi paleobizantină, cu frumosul lor repertoriu de teme ornamentale, în majoritate elenistice şi în parte sasanide. Figura umană nu

era evitată, dar nici scara la care apărea și nici rolul care-i era încredințat, și care era același pentru toate reprezentările — fie că este vorba de oameni, animale sau obiecte —, nu o transformau într-un subiect esențial al picturilor. Decorul, cu sau fără ființe însuflețite, predomina pretutindeni, cu excepția cazului, izolat și celebru, al pavimentului de la Madaba care înfățișa o hartă a Țării Sfinte.

Aceste mozaicuri pavimentare nu pretindeau să învețe pe cineva religia sau morala, aluziile la adevărurile creștine fiind extrem de rare. Acolo unde, prin excepție, apare un subiect de acest fel, el era instalat aproape întotdeauna în sau în fața altarului și nu în mijlocul încăperii rezervate credincioșilor, iar cele cîteva teme liturgice sau eschatologice astfel evocate erau reprezentate într-o manieră abstractă (templul, arca, altarul, paradisul), inspirată de modele evreiești. Nu se aflau deci în aceste biserici — cel puțin pe pavimentele din mozaic, oricît de bogate ar fi fost — imagini care ar fi putut să suscite acuzația de idolatrie și păgînism, mereu pe buzele evreilor atunci cînd era vorba despre imaginile înfățișîndu-l pe Christos și pe sfinți ori evenimente din istoria creștină. Iconoclaștii bizantini din veacul al VIII-lea ar fi putut accepta decorația unor biserici de acest fel.

O descoperire recentă lărgește repertoriul acestor mozaicuri pavimentare, fără însă să trădeze o inspirație diferită. Mă gîndesc la mozaicul de la Huarta, în Siria, din secolul al V-lea, care prezintă o imagine a lui Adam înconjurat de animalele cărora el le dă nume. Subiectul, împrumutat întotdeauna din Biblie, este mai evident interpretat din perspectivă creștină, urmărind să facă din Adam un simbol al lui Christos, el este prezentat într-o atitudine maiestuoasă și la o scară mai mare decît a celor cîteva personaje care apar pe alte mozaicuri din același grup (M.T. și P. Canivet, *La mosaique d'Adam dans l'église syrienne de Huarte,*

în „Cahiers archeologiques" XXIV, 1975, pp. 49—80).

Mozaicurile palestiniene — și mai cu seamă cele tardive, de la sfîrșitul secolului al VI-lea, din cel de-al VII-lea sau chiar de la începutul veacului al VIII-lea [58] — sînt în măsură să sugereze care a fost *stilul* picturilor iconoclaste bizantine, acum dispărute. Ceea ce caracterizează stilul palestinian al acestei epoci este *accentul sasanid* pe care-l poartă motivele elenistice [59]. N-ar putea fi oare vorba de un reflex al artei siriene din ajunul înfrîngerii bizantine, din care nu ne-a mai rămas nimic, sau de o influență a primei arte musulmane din Siria, cea a califilor omayyazi și a anturajului lor? Vom reveni asupra acestor întrebări în legătură cu operele iconoclaste ale Bizanțului.

3. Musulmanii

Părinții Sinodului Ecumenic din 787, teologii iconofili de la începutul secolului al IX-lea și cronicarul Theofan sînt unanimi în denunțarea influenței exercitate asupra primilor iconoclaști imperiali din Bizanț de către „sarazinii" dușmani ai imaginilor [60]. Această unanimitate mi se pare impresionantă și ea ne arată că oroarea față de imagini era o dimensiune a credinței musulmane care părea evidentă pentru toți acești autori greci. Fie că ei au spus adevărul, fie că l-au calomniat pe Leon al III-lea, pe prietenii săi iconoclaști și pe succesorii săi, li s-a părut firesc să caute rădăcina răului la musulmani, într-atît de împămînterită era în Bizanț reputația acestora de dușmani ai imaginilor.

Un document din 724, semnat de patriarhul Constantinopolului, Sfîntul Gherman, dovedește că, din acel moment, bizantinii se gîndeau la efectul pe care suprimarea icoanelor în imperiu îl va produce în lumea musulmană, inamică a Bisericii creștine. Într-o scrisoare [61]

adresată lui Toma, episcop de Claudiopolis, care înlăturase icoanele din dioceza sa, patriarhul iconofil judecă cu severitate această inițiativă, adăugînd : „De altminteri, noi (creștinii) trebuie să răsturnăm argumentele pe care necredincioșii le-au adunat pentru a insulta Biserica lui Christos și să dovedim că ea stă pe temelii venerabile și divine". El conchide că, prin respingerea imaginilor se încuviințau oarecum acuzațiile de idolatrie mereu reînnoite de necredincioși. Suprimarea imaginilor ar putea ridica serioase îndoieli cu privire la infailibilitatea Bisericii, din moment ce, timp de secole, ea tolerase cultul acestora.

Fără să ne mai ocupăm de argumentul Sfîntului Gherman — a suprima imaginile înseamnă să dăunezi creștinismului în fața musulmanilor —, să înregistrăm următorul fapt : în ajunul declanșării distrugerilor iconoclaste, bizantinii bine informați știau că, în această privință, trebuiau să țină seama de reacțiile musulmanilor care-i supravegheau pe creștini. Considerațiile de prestigiu avansate de Sfîntul Gherman par ciudate sub pana unui cleric care a știut, de altfel, să apere cu curaj cauza imaginilor cu ajutorul argumentelor de ordin strict religios. Presupun că frazele pe care tocmai le-am citat răspundeau unui argument al corespondentului său, episcopul de Claudiopolis, care ar fi putut să sune cam așa : suprimînd icoanele, anulăm acuzația de idolatrie cu care ne asaltează necredincioșii. Sfîntul Gherman pare că a vrut să răspundă : în ceea ce-i privește pe necredincioși, nu avem numai argumente în favoarea suprimării imaginilor, dar și argumente „contra". Oricum, și asta ne interesează aici, acest text este o mărturisire : chiar din 724, bizantinii știau nu numai că musulmanii erau dușmani ai imaginilor religioase, dar și că „politica icoanei" dusă de guvernul bizantin era supravegheată cu gelozie de către autoritățile islamice. Tocmai am văzut că, o dată cu sfîrșitul secolului al VII-lea, în vre-

mea califului Abd el-Malek, operele musulmane oficiale făceau ecou monumentelor imperiale bizantine. În consecinţă, o acţiune a guvernului imperial care să corespundă unor acţiuni ale califului sau să acţioneze asupra opiniei musulmane nu pare, *a priori*, deloc improbabilă.

Dar au profitat oare vreodată bizantinii de aceste posibilităţi, imitînd atitudinea „sarazinilor" faţă de imagini şi luînd astfel din mîna lor o armă de care ei se puteau servi împotriva imperiului pe lîngă creştinii din Asia?

Pentru a putea să răspundem în mod satisfăcător la această întrebare trebuie să vedem, mai întîi, ce au întreprins califii înşişi, în propriile lor state, pentru a interzice imaginile. Care au fost actele iconoclaste ale acestor prinţi pe care basileii le-ar fi putut lua drept model, şi ce ştim despre consecinţele politice ale acestor acte în ţările Islamului? Aceste consecinţe practice ne interesează în sine, deoarece iconoclaştii bizantini le-au putut cunoaşte şi e posibil să fi ţinut seama de ele în vederea propriilor lor acţiuni. Dar mai este şi altceva. Monumentele conservate neputînd să ne ofere exemple de distrugeri cauzate de iconoclaştii din secolele al VIII-lea şi al IX-lea în interiorul imperiului, trebuie să ne adresăm celor cîteva cazuri de distrugeri de acest fel păstrate în ţările islamice şi datorate iconoclasmului musulman, pentru a ne informa asupra metodelor de distrugere materială a imaginilor practicate în aceeaşi epocă şi în condiţii asemănătoare, adică drept urmare a unei *legislaţii* iconoclaste, fiind excluse aici actele spontane şi individuale de vandalism.

Vom prezenta mai întîi documentaţia, scrisă şi monumentală, referitoare la persecuţiile lui Omar al II-lea şi Yazid al II-lea. Vom încerca apoi, printr-un studiu comparativ, să aducem această mărturie în albia cercetării noastre.

Autorii ortodocşi din secolele al VIII-lea şi al IX-lea, care pun originile iconoclasmului

creştin şi imperial pe seama unei influenţe musulmane, citează, de mai multe ori, următorul fapt : Leon al III-lea ar fi ştiut că un calif omayyad, Yazid al II-lea (720—724), năpăstuieşte imaginile creştine (722—723) şi i-ar fi urmat exemplul. Este ceea ce se spunea la Ierusalim, cincizeci de ani mai tîrziu, dacă ar fi să-l credem pe călugărul Ioan, delegatul patriarhiilor orientale la Sinodul din 787, unde a relatat acest zvon [62]. Cîteva decenii mai tîrziu, la Constantinopol, autori bizantini ca Theofan repetau aceeaşi istorie, cu cîteva nuanţări de detaliu [63]. Trebuie oare să conchidem că această anecdotă s-a născut departe de anturajul imperial, şi anume la creştinii din califat care tindeau în mod firesc să-i amestece pe musulmani în tot ceea ce ei dezaprobau ?

Dacă ar fi să-i credem pe autorii creştini, edictul lui Yazid al II-lea a fost îndreptat în special împotriva creştinilor, ceea ce se prea poate. Dar un bizantin ca Nichifor putuse afla că, în realitate, califul interzisese orice imagine (de oameni sau fiinţe însufleţite), fapt confirmat de singurul text arab, provenit din Egipt, care datează dintr-o epocă nu prea îndepărtată de eveniment. Totuşi, acest text al lui al-Kindi nu aparţine decît secolului al X-lea. Cu toate acestea, el este preţios deoarece confirmă din partea arabă şi musulmană existenţa edictului pomenit numai de autori bizantini şi creştini. Pe scurt, fără a putea spune mai mult, putem da ca sigură existenţa edictului iconoclast al lui Yazid al II-lea, iar data sa — un an înaintea începutului iconoclasmului bizantin — nu a ridicat obiecţii din partea istoricilor.

Pe de altă parte, a fost evocată o mărturie veche (sfîrşitul secolului al VIII-lea) privitoare la o altă legislaţie, tot iconoclastă, a predecesorului lui Yazid al II-lea, Omar al II-lea, mort în 720. Deşi textul lui Abu Yusuf Ya'Kub nu semnalează explicit decît interzicerea şi distrugerea crucilor, tot ceea ce se ştie din alte

surse despre rigorismul musulman al lui Omar al II-lea ne permite că bănuim o posibilă extindere a măsurilor iconoclaste asupra *tuturor* imaginilor creştine.

Se cunosc deci, în ţările califatului, în deceniul care a precedat apariţia iconoclasmului bizantin, două măsuri iconoclaste, ambele la fel de oficiale. Monumentele arheologice confirmă de altfel pe de-a-ntregul aceste mărturii literare. S-a observat astfel că numeroase biserici din Palestina păstrează urmele distrugerilor tuturor mozaicurilor pavimentare care reprezentau fiinţe însufleţite *(il. 94 şi urm.)*. Deşi aceste distrugeri, operate în grabă, au cruţat părţile în relief ale figurilor — figurile care, cu titlu excepţional, nu au avut de suferit, ca cele de la Beit Jibrin *(il. 98, 99)*, au fost probabil scăpate din vedere în timpul campaniei de distrugere —, avem de-a face totuşi cu o operaţiune sistematică, care a vizat numai imaginile fiinţelor însufleţite. D-l Crowfort şi Rev. Păr. de Vaux au avut dreptate atunci cînd au atribuit aceste acte de vandalism valurilor iconoclaste datorate celor doi califi omayyazi, care au atins, poate, şi sinagogile, ca cea de la Beth-Alpha *(il. 96-97)*. Desigur, este destul de puţin important să ştim dacă, atunci cînd se înverşunau împotriva mozaicurilor, administratorii musulmani ai Palestinei dădeau urmare unor edicte emise de Omar al II-lea sau Yezid al II-lea, căci cele două atacuri iconoclaste s-au succedat la un interval foarte scurt. Mă gîndesc mai degrabă la cel de-al doilea, al lui Yazid, dat fiind că nici un text mai vechi nu spune în mod limpede că Omar ar fi distrus şi altceva în afară de cruci. Pe de altă parte, biserica din Ma'in fiind terminată în 720, anul morţii lui Omar al II-lea, distrugerea parţială a mozaicurilor sale *(il. 94)* se plasează în mod firesc sub domnia succesorului său, Yazid al II-lea, fiind datorată edictului acestuia (722—723).

Ce învățăminte să tragem pentru iconoclasmul bizantin din aceste date figurative oferite de iconoclasmul celor doi califi omayyazi? Avem, mai întîi, o mărturie directă și „tehnică" asupra felului în care se proceda pentru a mutila și a „anula" o imagine. Această mărturie este valabilă și pentru Bizanț, cu o singură deosebire importantă: în Palestina — și pretutindeni unde neîncrederea față de imagini emana de la evrei și musulmani — au fost distruse imaginile tuturor ființelor însuflețite, inclusiv animalele și păsările, în timp ce în Bizanț iconoclaștii s-au limitat numai la imaginile religioase, la reprezentările iconografice creștine. Un astfel de exemplu a fost dat la iveală de Paul Underwood într-o comunicare prezentată celui de-al X-lea Congres internațional de studii bizantine ținut la Istanbul, în septembrie 1955. Este vorba de mozaicurile capelei anexe de pe tribuna sudică a Sfintei Sofia din Constantinopol, unde, în medalioane, chipurile sfinților au fost înlocuite de cruci [64].

Pe de altă parte, și în aceasta constă esențialul, a putut oare iconoclasmul califilor să-i influențeze pe împărați și să le servească drept model, după cum au crezut iconodulii bizantini? Eu cred că o astfel de influență este exclusă, în ceea ce privește interzicerea crucii creștine și actele asemănătoare îndreptate în mod special împotriva creștinilor. Năpăstuind imaginile creștine ca atare, califii nu puteau să-i inspire pe împărați: iconoclasmul acestora din urmă nu înfrunta oare pietatea majorității supușilor, a tuturor celor care profesau religia statului bizantin? În acest timp, măsurile anticreștine ale unor califi ca Omar nu loveau decît într-o minoritate heterodoxă din punctul de vedere al statului musulman al califilor. Dimpotrivă, dat fiind că edictul lui Yazid al II-lea afecta toate imaginile, oricare ar fi fost originea lor — știm, de pildă, că el a fost apli-

cat în cazul unei anumite picturi dintr-o baie *musulmană* —, el crea în califat o situație care o anunța cu adevărat pe cea pe care o vom vedea în Bizanț după edictele lui Leon al III-lea și Constantin al V-lea. Și de o parte și de alta, legi promulgate de șefi de stat inspirați de Dumnezeu tindeau să elimine din aceste state orice imagine a unei ființe însuflețite (califat) sau orice imagine religioasă (imperiu). Analogia dintre cele două situații este neîndoielnică, și de aceea, edictul lui Yazid al II-lea din 723 a putut în mod efectiv să precipite măsurile iconoclaste ale lui Leon al III-lea, sau cel puțin să lase această impresie bizantinilor iconoduli de mai tîrziu.

Nu sîntem într-atît de informați asupra persoanei lui Leon al III-lea pentru a ne putea imagina, cu suficientă probabilitate, reacțiile sale personale față de edictul lui Yazid al II-lea. O influență a acestui edict nu trebuie însă înlăturată *a priori*, sub pretext că Imperiul și Califatul erau în relațiile cele mai proaste în epoca primelor măsuri iconoclaste ale basileului [65]. Nimic nu e mai obișnuit decît împrumutul de la adversar al unei arme pe care speri s-o întorci împotriva lui. Această explicație ar fi valabilă mai ales dacă am ști că Leon al III-lea trebuia să țină seama de succesul — mai presus de orice îndoială în acea vreme — al propagandei unui monoteism fără imagini. Împreună cu evreii, musulmanii, pavlichienii și maniheenii, creștinii din Siria s-ar fi putut lăsa atrași de această atitudine „antiidolatră" și s-ar fi arătat dispuși să se detașeze de imperiu [66]? Astfel, pentru a-i reține pe creștinii din Anatolia, locuind dincolo de frontiera bizantină, n-ar fi avut el interes să reia, pe socoteala imperiului, doctrina creștinismului „antiidolatru", adică a creștinismului fără imagini? Am văzut mai sus cum populațiile themelor bizantine de la granița orientală erau ostile imaginilor creștine.

Putem presupune că Leon al III-lea împărtășea convingerile acelor episcopi din Asia Mică care se întreținuseră cu el scurtă vreme înainte de primele măsuri iconoclaste. Aceste măsuri ar fi atunci o expresie directă a credinței sale și n-ar mai solicita vreo altă explicație. Această presupunere este plauzibilă, dar nu poate fi demonstrată în stadiul actual al cercetărilor. Ea n-ar exclude, oricum, de a pune de acord o înclinație personală cu necesitățile politice. Astfel, ne întoarcem la ipoteza unei rațiuni de stat, căreia acțiunile politice și militare ale lui Leon al III-lea îi oferă o deplină credibilitate. Am remarcat deja acest lucru atunci cînd am vorbit despre legăturile împăratului cu armatele și populația themelor orientale de care depindea, în acel moment, soarta militară a imperiului și care erau ostile imaginilor.

În această lumină putem reciti textele care-l descriu pe Leon ca inspirat de musulmani. Desigur, acei bizantini care declarau în unanimitate, după 787 și în veacul al IX-lea, că Leon al III-lea i-a imitat pe sarazini, încercau să-l compromită pe împărat, făcînd din acest campion al cauzei bizantine împotriva arabilor un trădător al statului bizantin și creștin. Ne dăm limpede seama că nu este vorba decît de o manevră atunci cînd vedem cum același partid iconofil s-a slujit de același argument antipatriotic și în privința unui mare apărător al imaginilor, Sfîntul Ioan Damaschinul [67]. „Vizir" al califilor omayyazi din Damasc, el era o victimă ideală a acestor calomnii, deși în problema imaginilor acest presupus agent al musulmanilor era un apărător înverșunat și convins al *icoanelor creștine*. Tema pactizării cu dușmanul arab și musulman era deci polivalentă și aplicabilă, după caz, în sensuri contrare și n-ar trebui deci să ne lăsăm impresionați de ea. Nu este însă mai puțin adevărat că, în cele două cazuri, a putut să existe, dacă nu o înțelegere vinovată, cel puțin o acțiune con-

certată cu cea a Islamului sau măcar utilă, involuntar, intereselor acestuia contrare imperiului.

Leon al III-lea a visat la un creştinism fără imagini, fie cu titlu personal, împărtăşind o opinie la modă, fie pentru raţiuni de stat, cu speranţa de a lega mai strîns de imperiu pe acei dintre supuşii săi, mai ales din Asia Mică orientală, care desfăşurau o propagandă „anti-idolatră". Pentru a ne închipui mai uşor care au fost condiţiile în care Leon al III-lea s-a apucat să năpăstuiască icoanele, trebuie să avem în minte faptul că decretul promulgat de Yazid al II-lea în 723 a căzut în desuetudine şi a fost uitat începînd cu 724, anul morţii califului. Or, primele măsuri iconoclaste ale lui Leon al III-lea nu datează decît din 726. Intervalul de cel puţin doi ani, scurs între persecutarea imaginilor la Damasc şi la Constantinopol, este doar o simplă întîmplare? Sau poate chiar abandonarea luptei împotriva imaginilor sfinte în califat i-a permis lui Leon al III-lea să o reia, pe contul său, fără să mai înfrunte riscul de a fi acuzat pe loc — acest lucru nu s-a întîmplat, după ştiinţa noastră, decît cincizeci de ani mai tîrziu — de a fi în solda duşmanului.

În ceea ce-l priveşte pe Sfîntul Ioan Damaschinul şi pe prelaţii creştini supuşi califului, ei nu suflă nici un cuvînt despre iconoclasmul musulmanilor[68] şi nimic nu ne face să credem că, atunci cînd, campioni ai imaginilor sacre, s-au opus acţiunilor iconoclaste ale împăraţilor din Constantinopol, ei au fost încurajaţi de autorităţile califatului. Dar nu este mai puţin sigur că tot ceea ce unul sau altul spunea ori scria împotriva lui Leon al III-lea şi Constantin al V-lea — din moment ce o spunea şi o scria în marile oraşe ale califatului, principalul inamic al imperiului — nu putea decît să slujească cauza musulmanilor. Este suficient să comparăm această propagandă ortodoxă, dar antiimperială, cu declara-

țiile proimperiale și deschis neloiale față de califat ale patriarhului Sofronie al Ierusalimului, care au fost citite la al VI-lea Sinod ecumenic de la Constantinopol, din 680 [69]. Este probabil că autoritățile califatului nu au avut niciodată cunoștință de aceste declarații anticalifale după cum poate că ignorau și diatribele antiimperiale ale Sfîntului Ioan Damaschinul [70] și ale patriarhilor din veacul al IX-lea [71]. Faptul este totuși mai puțin probabil pentru scrierile celor din urmă, care-și redactau textele lor antiiconoclaste în mijlocul unei țări musulmane sau pe punctul de a deveni astfel. Oricum ar fi, dacă aceste scrieri ar fi ajuns pînă la autoritățile califale, acestea n-ar fi putut decît să le încurajeze, atît în privința atacurilor împotriva basileilor eretici, cît și în apologia imaginilor religioase, căci ambele contribuiau la separarea creștinilor din califat de cei care locuiau în imperiu și la închiderea autorității religioase a împăraților din Constantinopol între granițele propriului lor stat. Cu acest preț, musulmanii s-ar fi putut arăta toleranți față de reprezentările figurative din bisericile califatului, continuînd, în același timp, să le suprime pe cele din propriile lor moschei.

Dacă această propagandă în favoarea imaginilor creștine, venind dintr-o țară în care religia de stat le interzicea, s-a desfășurat cu știrea autorităților califale, înseamnă că acestea și-au dat seama de avantajul politic care decurgea de aici. Dacă, dimpotrivă, această propagandă le-a rămas necunoscută, ea mărturisește nu mai puțin în favoarea unei stări de spirit noi apărute în relațiile internaționale ale epocii : în secolul al VII-lea, contemporan al unui împărat ortodox, patriarhul Ierusalimului se consideră încă un supus al împăraților creștini ținut în captivitate de necredincioși ; cîteva decenii mai tîrziu, Sfîntul Ioan Damaschinul, tocmai pentru că este contemporanul unui împărat iconoclast, este un supus credincios al

califului din Damasc și, din punct de vedere politic, un străin pentru imperiul creștin.

Fie că au știut sau nu că iconoclasmul lor îi va despărți de imperiu pe creștinii supuși ai califilor — care se simțiseră pînă atunci niște membri exilați ai statului bizantin, devenind la nevoie agenții acestuia —, împărații ostili icoanelor n-au întreprins nimic pentru a-i recîștiga de partea lor pe acești creștini. Așa cum se știe, nici un prelat sau călugăr nu a venit din Orient pentru a participa la Sinodul iconoclast din 754. Pentru a aproba și sancționa lupta declanșată de ei împotriva imaginilor, împărații iconoclaști s-au mulțumit cu clerul din interiorul imperiului. S-a întîmplat chiar ca părinții sinodului iconoclast să denunțe ca „străine" idolatria și cultul icoanelor, aducînd și acest argument politic în favoarea acțiunii lor iconoclaste [72]. Atitudinea ortodocșilor la Sinodul din 787 a fost cu totul alta, reîntoarcerea la ortodoxie semnificînd pentru ei și reîntoarcerea la ideile de odinioară asupra universalității Bisericii [73]. Ar trebui să adăugăm că, împotriva oricăror așteptări, nu s-au găsit niciodată, în țările musulmane, episcopi sau călugări care să-și manifeste dușmănia față de imagini în epoca în care la Constantinopol domneau împărații iconoclaști. Într-adevăr, sîntem surprinși că nu-i vedem, apărînd în număr mare, într-o vreme în care inițiativele imperiale și aniconismul constant al musulmanilor ar fi putut, deopotrivă, să favorizeze această atitudine și să-i încurajeze pe ezitanți. Dar această mișcare de simpatie pentru iconoclasm nu s-a produs dincolo de frontierele țărilor guvernate de împărații iconoclaști. Și într-un sens și în celălalt, condițiile politice au fost hotărîtoare pentru cei mai mulți, ca întotdeauna de altfel.

N-ar trebui, în același timp, să vedem aici un argument împotriva influenței posibile a Islamului asupra declanșării iconoclasmului în Bizanț. Imaginile creștine au început din nou

să fie apreciate în califat numai atunci cînd la Constantinopol și în imperiu ele erau persecutate și distruse. S-ar părea chiar, dacă ar fi să dăm crezare monumentelor arheologice din Palestina, din epoca imediat anterioară și din timpul iconoclasmului, că arta figurativă religioasă era mai puțin răspîndită și mai puțin apreciată decît ne lasă să înțelegem apologiile icoanei compuse de unii doctori din partea locului, precum Sfîntul Ioan Damaschinul sau cei trei patriarhi orientali sub Theofil. Aceste declarații iconofile nu înseamnă deloc că imaginile creștine au fost înmulțite de creștinii din califat. Probabil că și musulmanii vegheau ca practica imaginilor creștine să nu se extindă prea mult. Rămîne însă adevărat că, în primele secole ale Hegirei, cu puțin înainte și în timpul iconoclasmului bizantin, au avut loc convertiri în masă la Islam, ceea ce înseamnă că monoteismul fără imagini era primit favorabil pretutindeni.

Sîntem în drept deci să susținem în continuare că Islamul a exercitat o influență considerabilă asupra maturizării iconoclasmului bizantin, fără să pierdem însă din vedere că argumentele majore în sprijinul acestei influențe — în afară de unanimitatea surselor bizantine mai mult sau mai puțin posterioare — au un caracter mult prea general pentru a constitui *dovezi* definitive :

1. Succesul fulgerător al Islamului a reactualizat cu vigoare principiul unei religii monoteiste fără imagini materiale. Evreii au contribuit la această mișcare, cunoscînd ei înșiși o reînnoire a rigorismului aniconic. Creștinii răsăriteni, și mai ales aderenții sectelor orientale, pavlichieni și maniheeni, au suferit consecințele aceluiași val aniconic, iconoclast chiar, care s-a revărsat, între veacurile al VII-lea și al IX-lea, *în urma avîntului Islamic și în țările sau în jurul țărilor de misiune musulmană ;*

2. Din timpuri imemoriale, popoarele mediteraneene nu au cunoscut vreun regim politic care să se sprijine pe o religie fără imagini. Iar atunci cînd, unul după altul, au apărut două astfel de regimuri, în două state vecine disputîndu-şi predominaţia, este puţin probabil ca ţara care a instalat mai întîi acest regim (califatul) să nu fie la originea regimului aniconic al celeilalte (Bizanţ). Cu atît mai mult cu cît prima se sprijină pe un monoteism semitic, în mod tradiţional ostil imaginilor divine, în timp ce ce-a de-a doua ajunge la aniconism prin renunţarea bruscă şi violentă la o tradiţie imagistică bine stabilită ;
3. Aceste raţiuni generale şi profunde care pot fi invocate în favoarea unei influenţe probabile a Islamului asupra declanşării iconoclasmului bizantin au mai puţină valoare decît decretele lui Yazid al II-lea şi Omar al II-lea. Exemplu unic înaintea actelor iconoclaste ale lui Leon al III-lea, edictul lui Yazid este important pentru că inaugurează metoda interzicerii imaginilor religioase prin decret. Dacă, din perspectiva istoriei, experienţele musulmane şi bizantine ale unor religii de stat fără imagini se împerechează din pricina apropierii cronologice şi topografice, ele se înrudesc de asemenea prin programele lor artistice : şi într-o parte şi în cealaltă este cultivată o artă aulică care se sprijină pe tradiţia artelor palatului (v. *infra*) ;
4. Chiar mai semnificativ decît aceste decrete este, după părerea mea, „războiul prin imagini" de la sfîrşitul veacului al VII-lea dintre Bizanţ şi Damasc pe care l-am semnalat mai sus. Desigur, este vorba de iniţiative care nu sînt iconoclaste şi care, pe deasupra, îi au drept autori pe califi şi nu pe împăraţi (califii răspund basileilor). Dar acest dialog din ajunul iconoclasmului ne certifică faptul că terenul era pregătit pentru reluarea, la timpul cuvenit, a schimbului de idei şi acţiuni, de data aceasta în jurul temei iconoclaste.

Repet că toate aceste considerații nu constituie dovezi irevocabile ale unei legături directe dintre iconofobia musulmană și iconoclasmul bizantin. Dar ele fac această legătură cel puțin plauzibilă.

Documente scrise

1. Distrugerea crucilor creștine de către Califul Omar al II-lea (între 717 și 720)

Abu Yusuf Ya'Kub, *Le livre de l'impôt foncier* (Kitāb al-Kharadj), tradusă din arabă și adnotată de E. Fagnan, Paris, 1921, p. 196. Născut în 731, autorul acestei lucrări dedicată lui Harun al-Rashid a murit în 798.

„Deținde la Abd er-Rahmān ben Thawbān informația, pe care și el o avea de la tatăl său, că Omar ben 'Abd-el-'Afiz a scris unuia din guvernatorii săi : nu îngădui să fie expusă nici o cruce fără s-o sfărîmi și s-o distrugi ; nici un evreu sau creștin să nu folosească șaua, ci numai samarul... Edictează în aceste privințe interdicții hotărîte și nu permite celor apropiați ție să le violeze..."

Celelalte texte scrise de autori care locuiau în interiorul țărilor musulmane sînt mai tîrzii : Mihail Sirianul (secolul al XIII-lea), Makrizi (secolul al XV-lea). Mărturiile lor sînt mai puțin sigure și ei nu aduc, de altfel, nici un fapt cu adevărat nou. Ei semnalează, mai ales pentru secolele al VII-lea și al VIII-lea, interzicerea crucilor : G. Wiet, în E. Pauty, *Bois sculptés, d'églises coptes (époque fatimide)*, Cairo 1930, p. 2—4.

2. Edictul iconoclast al Califului Omayyad Yazid al II-lea (723)

Cunoașterea existența acestui edict prin intermediul autorilor greci care au scris cu un veac mai tîrziu precum și din Actele Sinodului ecumenic din 787.

1) Povestirea călugărului Ioan (din Ierusalim), delegat al patriarhilor orientali la Sinodul ecumenic din 787 (Mansi, XIII, 197).

Un evreu numit Tessarakontapechys promite lungime de zile și o domnie de patruzeci de ani lui Yazid cu condiția ca (iată cuvintele adresate de evreu califului): *Poruncește îndată ca fără nici o zăbavă sau amînare să se alcătuiască pentru toată împărăția ta o scrisoare enciclică prin care să fie distruse și înlăturate complet toate reprezentările iconografice, fie cele în lemn, fie cele de pe ziduri, fie de pe sfintele odoare de cult, fie pe pînzele altarelor, precum și cele de orice fel cîte s-ar afla prin toate bisericile creștinilor; ba chiar și toate cîte sînt prin piețele orașelor spre podoabă sau orice fel de imagini folosite ca semne de distincție.* Ceea ce Yazid a și făcut, dînd ordin ca, pretutindeni în țările aflate sub autoritatea sa, să fie smulse icoanele din biserici. Executînd porunca califului, evreii și arabii au dat foc la icoane și au incendiat biserici. „Pseudo-episcopul de Nacoleea" (c. *supra*) și partizanii săi i-au imitat, devastînd la rîndul lor bisericile: *Auzind aceste lucruri, pseudo-episcopul de Nacoleea și cei din jurul său îi imitau pe nelegiuiții iudei și pe necredincioșii arabi și profanau bisericile lui Dumnezeu* *. Cu toate acestea, Yazid nu a mai trăit decît doi ani și, după moartea sa, icoanele au fost restituite bisericilor.

2) Theofan, *Cronografia*, ed. de Boor, I, pp. 401—402.

În acest an, un iudeu oarecare, originar din Laodiceea Feniciei maritime, vrăjitor, ajungînd la Yazid i-a prezis că va stăpîni împărăția arabilor vreme de patruzeci de ani, dacă pe tot cuprinsul stăpînirii sale va înlătura imaginile sfinte care sînt venerate în bisericile creștinilor. Fiind convins de aceasta, lipsitul de judecată Yazid a emis un decret general împotriva sfintelor icoane. Dar, prin harul Domnului nostru Iisus Christos... Yazid a murit în același an, fără a mai fi ajuns măcar să audă de multe din prevederile decretului său diabolic. Preluînd această rea învățătură, amară și nelegiuită, Leon împăratul ne-a pricinuit multe rele **. Împreună cu un anume vizir, musulman convertit, Leon declanșează lupta împotriva icoanelor.

Alți cronicari bizantini se inspiră din Theofan: Grigorie Monahul, ed. de Boor, II, p. 736; Cedrenus, I, p. 788; Zonaras, III, p. 253.

---

* Trad. T. Teoteoi.
** Trad. T. Teoteoi.

3) Nichifor, *Antirrheticus III adversus Const. Copronymum* (Migne, *P.G.*, 100, 528—532).

Evreul Tessarakontapechys promite lui Yazid o domnie de patruzeci de ani, cu condiția ca acesta să declanșeze o distrugere generală a icoanelor și a reprezentărilor ființelor vii: *pentru a distruge și a nimici orice imagine expusă și, în general, reproducerea oricărei ființe vii.* Imaginile creștine sînt cele vizate de consilierul evreu al califului, deși au fost distruse și alte reprezentări: *îndată (s-a luat și) de alte reprezentări și statui, ca și de podoaba sfintelor reproduceri picturale din bisericile lui Christos.* Imaginile creștine au fost arse și distruse. Ceea ce nu i-a împiedicat pe creștinii din imperiu și chiar pe episcopi să-i imite pe acești dușmani ai lui Christos, evrei și sarazini: *Iar creștinii, cu toate că erau constrînși și siliți, totuși nu au putut fi convinși să se lase cuprinși de o asemenea molimă. De aici, o dată apărut și sporind, răul a năpădit și împărăția romeilor; flagelul său a fost primit nu de niște oameni oarecare, ci de însăși căpeteniile cinului preoțesc, numite păstori, dar fiind de fapt lupi în ceea ce privește comportarea și aplecările lor; printre ei se afla și episcopul de atunci al Nacoleei*•.

4) Muhammed ibn-Yusuf al-Kindi, *Kitab-el-Umara.*

Muhammed ibn-Yusuf al-Kindi este, se pare, primul autor de limbă arabă care a menționat acest edict. Mort în 961, el a trăit și a scris în Egipt.

Traducerea engleză a pasajului care interesează studiul nostru se datorează regretatului A. A. Vasiliev; l-am preluat dintr-un articol asupra edictului lui Yazid, publicat în „Dumbarton Oaks Papers" (v. *infra*).

„Yazid, fiul lui Abd el-Malek, a scris în A. H. 104 (A. D. 722—723) poruncind ca statuile să fie sfărîmate; și toate au fost sfărîmate; și asemănările au fost înlăturate. Printre ele a fost sfărîmată o statuie din baia lui Żabban-ibn-Abd-el-Aziz „(*The Governors and Judges of Egipt of Kitab el-Umara*, edited by Rhavon Guest, Leiden-Londra, 1912, pp. 71—72, în *E. J. Gibb Memorial Series*, XIX, citat de Goeje, *Mémoire sur la conquête de Syrie*, ed. a doua, 1900, p. 148).

Nu voi reproduce pasajele referitoare la edictul lui Yazid care se află la autorii arabi posteriori (secolul al XV-lea și următoarele: de exemplu Maqrisi) care nu aduc nici o mărturie valabilă. Lista lor se află în articolul lui Vasiliev. Acesta a apă-

• Trad. T. Teoteoi.

rut după darea la tipar a prezentei lucrări *, în „Dumbarton Oaks Papers", IX—X, 1956, p. 23 *sq.*

Monumente arheologice

Am semnalat mai sus existența mozaicurilor pavimentare creștine din Palestina (secolele VI—VIII) care sînt importante prin spațiul redus pe care-l acordă iconografiei religioase, precum și prin absența semnului crucii. Presupusesem că aceste particularități se explică printr-o influență evreiască și citasem cazul unor mozaicuri pavimentare (sinagogile din Ain-Douq și Beth-Alpha) și al unor sculpturi (sinagoga din Capernaum) situate în locuri de cult evreiești, care fuseseră mutilate, în veacul al VI-lea, ca urmare a unui val de rigorism evreiesc în privința reprezentării ființelor însuflețite.

Dar există și cîteva biserici în care mozaicurile pavimentare au suferit același tratament și unde — ca și la sinagoga de la Beth-Alpha — imaginile în mozaic care au fost distruse, au fost fie înlocuite cu pămînt bătut, fie (în biserica de la Mā'in) restaurate de bine de rău, cu ajutorul unor cuburi de mozaic formînd motive vegetale, vase sau fonduri uniforme.

Din lista mozaicurilor parțial distruse și reamenajate întocmită de Părintele de Vaux, aleg cîteva exemple caracteristice *(il. 94, 98, 99; cf. 100—101)* din biserica de la Beth Jibrin (animale, păsări și *putti* într-o barcă) și din cea de la Mā'in (resturile unei inscripții extrase din Psalmul XI, 7, care certifică că a existat deasupra ei dubla imagine a leului și boului, și cîteva fragmente — picioarele din spate, coada, spinarea — ale boului, celelalte părți ale figurii fiind înlocuite neîndemînatec cu fragmente de motive vegetale). Exemplul de la Mā'in ne interesează mai ales pentru că este vorba despre o imagine creștină datată în 719—720.

Exemple de opere musulmane (omayyade): mozaicurile marii moschei din Damasc *(il. 104, 105)*; mozaicurile în relief de la Qasr el-Heir.

---

* Este vorba despre prima ediție a *Iconoclasmului* (Nr. tr.).

1. K. Schwartzlose, *Den Bildersreit*, Gotha 1890, p. 36 *sq.*, 49. Cf. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinisches Staates*[2], pp. 119, 129—130. Același, *Les débuts de la Querelle des Images*, în *Mélanges Ch. Diehl*, Paris 1930, p. 235.

2. G. B. Ladner, *Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy*, în „Mediaeval Studies" (Canada) II, 1940, p. 127 *sq.*

3. Theofan, ed. de Boor, p. 402, și scrisori ale patriarhului Gherman : Mansi, XIII, 99—105, 105—107 și 107—127. Cf. Ostrogorsky, în *Mélanges Diehl*, p. 236 *sq.*

4. V. scrisorile Sf. Gherman citate la nota precedentă.

5. A. Pertusi, *La formation des themes byzantins*, München 1958.

6. H. Gelzer, *Die Genesis der byzantinischen Themenferfasung*, Leipzig 1889. Schwarzlose, *l.c.*, p. 49. J. B. Bury, *History of the Eastern Roman Empire*, p. 221 sq ; Idem, *The Imperial Administrative System*, p. 39 *sq.* E. Stein, *Studien zur Geschichte des byzantinisches Reiches*, Stuttgart 1919. Vasiliev, *l.c.*, p. 226 *sq.* Ostrogorsky, pp. 78—80, 127. Cf. studiile recente care tratează îndeosebi despre cronologia fondării themelor : M. H. Baynes, în „English Historical Review" 67, 1952, pp. 380—381. W. Ensslin, în „Byz. Zeit.", 46, 1953, p. 362 *sq.* Ostrogorsky, în „Byzantion" XXIII (1953), 1954, p. 31 *sq.* Pertusi, l.c., (v. nota precedentă).

7. Diehl, *Le monde oriental de 395 à 1081*, Paris 1936, p. 251. Ostrogorsky, *l.c.*, pp. 124—125.

8. Ostrogorsky, p. 25.

9. Theme : Anatolikon și Thrakesion. Ostrogorsky, pp. 133—134.

10. V. *supra*, p. 187 și nota 4.

11. Diehl, în Glotz, *Histoire générale. Histoire du Moyen Age*, III, Paris 1936, p. 265. Ostrogorsky, pp. 130—131.

12. V. *supra*, p. 188 și nota 9.

13. *Ibid.*, themele Anatolikon și Thrakesion.

14. *Vita* lui Constantin de Synnada, în Frigia, evreu convertit de bizantini (secolele VIII—IX) : Aa.Ss. din 6 noiembrie, p. 628 *sq* ; Grégoire, în „Byzantion" IV, p. 802 *sq.* Inscripții evreiești din epoca romană la Akmonia, Frigia : *Monum. As. Min. Ant.* VI, pp. 110—117. Inscripția din secolul al IX-lea : Grégoire, în „Byzantion" VI, 1927—1928, p. 448. Cf. cultul Arcei lui Noe la Apameea-Kibotos în Frigia, unde colonia evreiască a fost puternică îndeosebi în

veacul al III-lea : cf. recent Grabar, în „Cahiers archéologiques" V, 1951, p. 9 *sq.*

15. Theofan, *Cronografia*, ed. Bonn, p. 617.

16. V. *supra*, p. 194.

17. S. Der Nersessian, *Armenia and the Byzantine Empire*, Cambridge Mass., pp. 110—112 și conferința de la Simpozionul de la Dumbarton Oaks, 10TTXM. Cf. *Iohannis Ozniensis Opera*, pp. 78—79.

18. S. Der Nersessian, *Une apologie des images du VIIe siècle*, în „Byzantion" XVII, 1944—1945, pp. 58 *sq.*, 71—74. Idem, *Image Worship in Armenia and its Opponents*, în „Armenian Quarterly" I, 1946, pp. 67—81. Paul Alexander, *An Ascetic Sect of Iconoclasts in seventh Century Armenia*, în *Late Classical and Mediaeval Studies... A. M. Friend*, p. 151 *sq.* S. Runciman, *The Mediaeval Manichee*, Cambridge 1947, p. 31 *sq.* ne invită să datăm la începutul veacului al VIII-lea apariția pavlichienilor în Armenia. Cf. Grégoire, în *Miscellanea G. de Jerphanion*, II, 1947, p. 511.

19. Der Nersessian, *Une apologie*, p. 75 *sq.* Paul Lemerle, *Histoire des Pauliciens d'Asie Mineure. Sources grecques*, 1973. Nina Garsoian, *The Paulician Heresy*, New York 1967.

20. Vezi în principal lucrările lui Henri Grégoire : *Les sources de l'histoire des Pauliciens*, în „Bullet. de l'Acad. de Belgique" 22, 1936, pp. 98 *sq*, 224—226 ; *Précisions géographiques et chronologiques sur les Pauliciens, ibid.* 33, 1947, p. 289 *sq.* ; în „Byzantion" XI, 1936, pp. 610—614 și *Miscellanea G. de Jerphanion*, p. 510 *sq.* Cf. F. Scheidweiler, în „Byzantinische Zeitschrift" 43, 1950, pp. 10 *sq.*, 366 *sq.* (izvoare ale istoriei pavlichienilor). S. Runciman, *The Medieval Manichee*, pp. 26—62.

21. Iconofobia pavlichienilor din Armenia este atestată : Der Nersessian, *Une apologie*, p. 73. Tăcerea lui Petru din Sicilia în această privință nu ar trebui deci interpretată aprioric (Grégoire, în *Atti del V Congresso internaz. di studi bizantini*, Roma 1939, p. 177) ca o indicație a acceptării imaginilor de către pavlichienii stabiliți în imperiu. Nu cunoaștem nici un exemplu de confesiune creștină care, respingînd crucea, să fi acceptat totuși imaginile. Or, pavlichienii se opuneau cu violență cultului crucii.

22. Scrisoarea lui Mihail al II-lea către Ludovic cel Pios din 824 : F. Dölger, *Regesten der Urkunden des öströmisches Reiches*, pp. 408—409.

23. G. de Jerphanion, *Eglises rupestres de Cappadoce*, Troisième Album, pl. 154, 155. Nicole Thierry, *Mentalité et formulation inconoclastes en Anatolie*, în „Journal des Savants", avril-juin, 1976, pp. 81—119. Aceeași, *L'iconoclasme en Cappadoce*

d'après les sources archéologiques. Origines et modalités. Rayonnement grec, în *Hommages à Charles Delvoye*, Bruxelles 1981, pp. 389—403. N. Thierry publică aici unele picturi murale care au toate șansele să dateze din epoca iconoclastă.

24. G. de Jerphanion, *l.c.*, pl. 151 (Hagios Basilios); 155,3 (Hagios Stephanos), p. 105 *sq.*, p. 146 *sq.*

25. E suficient să examinăm planșele lui Jerphanion sus menționate: decor construit din motive arhitecturale și geometrice; cele cîteva motive grecești care apar sînt interpretate în conformitate cu gustul oriental.

26. Evangheliar armean din 1057 copiat la Melitene: F. Macler, *Miniatures arméniennes*, Paris 1913, pl. IX—XIV. Picturi copte într-un mormînt de lîngă Sohag: W. de Grüneisen, *Les caractéristiques de l'art copte*, Florența 1922, pl. XLI; miniaturi copte la British Museum și la Vatican (*ibid.*, pl. XLV, XLVI).

27. Weitzmann, *Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, pl. LXXI, *sq.* și p. 65 *sq.* atribuie regiunii Cappadociei o întreagă serie de manuscrise grecești ilustrate în gust oriental. Aș alătura aceluiași grup anumite evangheliare ilustrate, cu ornamente „orientale" asemănătoare, care se află în biblioteca Muntelui Sinai (fotografii la Library of Congress, Washington D.C.); de pildă, codicele grecești 149, 150, 213.

28. Extrase din scrieri antievreiești au fost citite la Sinodul din 787: Mansi, XII, p. 1070; XIII, pp. 52, 98, 164—168. G. Ladner, *Origin and Significance*, pp. 130—133. Despre evrei și imagini, J. B. Frey, în „Biblica" XV, 1934, pp. 265—300. Iconoclasmul este taxat drept iudaism de către Ioan Damaschinul, Migne, *PG.*, 95, 333 și la Sinodul din 787: Mansi, XIII, pp. 44—53, 97, 165.

29. Der Nersessian, *Une apologie*, p. 79 *sq.* *Dictionnaire de Théologie catholique*, art. Evrei (controverse cu). Karl Krumbacher, *Geschichte der byzantinisches Literatur*, v. Index s.v. „Juden". Norman H. Baynes, *The Icons before Iconoclasm*, în „Harvard Theological Review" XLIV, 1951, p. 93 *sq.*

30. Mansi, XIII, pp. 44—53 și Migne, *PG.*, 93, 1597—1609.

31. Ioan Damaschinul: Migne, *PG.*, 94, 1049. Cîteva ediții de opere polemice mai puțin cunoscute: Ștefan de Bosra (J. M. Mercati, în „Theol. Quartalschrift" LXXVII, 1895, p. 663 *sq.*); „Trofeele din Damasc" (Bardy, în *Patr. Orient.* XV, 1927); Hypatios din Efes (Paul J. Alexander, în „Harvard Theol. Review" XLV, 1952, p. 117 *sq.*), Anastasie Sinaitul (Migne, *PG.*, 89, 1203 *sq.*).

32. Vasiliev, *Hist. of the Byzantine Empire*, p. 195.

33. S. Katz, *The Jews in the Visigothic and Frankish Kingdoms of Spain and Gaul*, Cambridge Mass. 1937, citat de G. P. Bognetti în *Comptes rendus de l'Acad. Inscr. et Belles Lettres*, 1954, p. 201.

34. J. Juster, *Les Juifs de l'Empire romain*, Paris 1914, I, p. 201. Cf. Bognetti, *l.c.*, p. 200.

35. Alternativa crudă în faţa căreia Heraclius îi aşezase pe evreii din imperiu în 623: botez sau moarte, tindea poate să-i sustragă îndrumărilor religioase venite din Persia, cu care imperiul se afla în război (care era considerat religios, cf. *supra*). Imperiul trebuia să cîştige în omogenitate religioasă. Heraclius a încercat — dar fără succes — să extindă aceste măsuri antievreieşti şi în regatele vizigote din Spania: imperiul şi vasalii acestuia nu mai trebuiau să-i numere pe evrei printre supuşii lor, aceştia trebuind să devină exclusiv locuitori ai ţărilor duşmane. Juster, *l.c.*, II, p. 39, Bognetti, *l.c.*, p. 202.

36. Mă gîndesc la mozaicurile pavimentare şi la frescele cu personaje care împodobesc sinagogile din secolele al II-lea şi al III-lea, în Palestina şi la Dura Europos, în Mesopotamia de Nord. Chiar şi în veacul al IV-lea, evreii mai confecţionau mozaicuri cu „desene" fără să înregistrăm proteste din partea rabinilor (Sukenik, *Ancient Synagogues in Palestine and Greece*, 1934, pp. 27—28). În schimb, în epoca romană, Targum (Ps. Jonathan, Levitic 26, 1) ne informează că doctorii se opuneau folosirii imaginilor pe podea. Poate că trebuie să apropiem acest text de imaginile pavimentare distruse în sinagogi. J. B. Frey, în „Biblica" XV, 1934, p. 265 *sq.*

37. A. Kohl şi C. Watzinger, *Antike Synagogen in Galilaea*, Leipzig, 1916, exemple de distrugeri de imagini: *il. 15—18, 174, 222, 229.* E. L. Sukenik, *Ancient Synagogues in Palestine and Greece*, Londra 1934, p. 85. Acelaşi, *The Ancient Synagogues of Beth-Alpha*, p. 54 *sq.* Orpheli, *Capharnaüm*, Paris 1922, pp. 99—101. Avi-Yonah, in „Quarterly of the Dept. of Antiquities in Palestine" II, 1933, pp. 155—157, nr. 69 (sinagoga de la Ain-Douq): imagini de fiinţe vii, distruse mai tîrziu şi înlocuite de cuburi monocrome. Ruinele sinagogii din Capernaum prezintă urme de distrugeri de sculpturi figurative (inclusiv de *putti*).

38. Ca o excepţie, vedem imagini izolate de sfinţi pe pavimentele a două biserici: (1) Djerash (Gherasa), biserica lui Ilie, Maria şi Soreg: Sylvester J. Saller şi B. Bagatti, *The Town of Nebo*, Jerusalim 1949, pl. 45, 50,1,2; (2) la Ierusalim, actualmente la Muzeul din Istanbul, O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, I, fig. 293.

39. Gherasa, biserica Sfinții Cosma și Damian, mozaicuri pavimentare din 533 : C. Kraeling, *Gerasa City of the Decapolis*, New Haven 1938, pp. 331—332, 482 ; inscripția pp. 313—315, pl. LXXIII.

40. Saller și Bagatti, *l.c.*, pp. 98—99, pl. 29, 1. Cf. *ibid.*, pl. 10, 3 (un preot Ioan, într-o altă biserică).

41. Kraeling, *l.c.*, pl. LXXIII.

42. *Ibid.*, pl. 45 (biserica lui Ilie, Maria și Soreg).

43. *Ibid.*, p. 28,3 (capela Sfîntul Gheorghe din Nebo), 30,1 (altă capelă în aceeași biserică), 39,1 (capela Suaitha din Madaba).

44. *Ibid.*, pl. 67 *sq.*, fig. 8, pl. 23,3 *sq.*, mai ales 24,1.

45. *Ibid.*, pl. 14,2 *sq.*, mai ales pl. 18,1.

46. *Ibid.*, pl. 23,1.

47. *Ibid.*, pl. 30,1.

48. *Ibid.*, pl. 14,1.

49. *Ibid.*, pl. 40,5.

50. *Ibid.*, pl. 39,1.

51. *Ibid.*, pl. 39,2.

52. Saller, *The Memorial of Moses on Mount Nebo*, Jerusalim 1941, pl. 109,1 și frontispiciu.

53. Arca reprezentată în același fel apare în interiorul Templului, pe monedele romane din veacul al II-lea (132—135) : contele du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos*, Roma 1939, pl. XIII.

54. *Ibid.*, pl. XXXIII, XXXIV, cf. XXXVIII. Cf. mozaicul pavimentar — din care n-am văzut decît o fotografie aparent nepublicată — din antica sinagogă de la Ierihon : imagine foarte schematică a Arcei Alianței : un dreptunghi care se termină sus printr-un arc și jos prin patru picioruțe (cf. imaginile de monede citate mai sus).

55. Saller și Bagatti, *The Town of Nebo*, pl. 8,1.

56. Dulapul Torei în formă de templu între două candelabre cu șapte brațe : H. W. Beyer și H. Lietzmann, *Die jüdische Katacombe der Villa Torlonia in Rom*, Berlin-Leipzig 1930, pl. 12—13, cf. 5 (frescă în hipogee evreiești la Roma) și pl. 29 (sticlă). Dulapul Torei cu două *lumina* (mozaic pavimentar în sinagoga de la Ain-Douq : Avi-Yonah, *l.c.*, pp. 155—157) ; dulapul Torei flancat de două candelabre cu cîte șapte brațe (sinagoga de la Beth-Alpha, *ibid.*, pp. 144—145).

57. „Cahiers archéologiques" VIII, 1955, p. 24—25 : reprezentări ale celor douăsprezece pietre de care s-au folosit evreii, sub Iosua, pentru a traversa Iordanul (Iosua, IV, 20). Aceste pietre par să fi fost venerate la Galgala (venerație provocată de Iosua, IV, 21—24). Acum în urmă, D-l Avi-Yonah, *The Madaba mosaic Map*, Jerusalim 1954, pp. 36—37,

pl. I. Legendele de pe hartă evocă mai multe evenimente biblice decît evanghelice, „binecuvîntările lui Iacob" fiind cele care au stat la baza definirii Țării Sfinte de pe acest mozaic.

58. Ultimele mozaicuri datate = cripta Sf. Ilie în Madaba, 595—596; capela lui Theotokos din Siyagha, 597—608; capela din Quveiste, 717—718; capela din Ma'in, 719—720; capela din Mefjer, 724—743; după cum se vede, ultimele sînt contemporane cu începuturile iconoclasmului bizantin.

59. *Ibid.*, pl. 39,2.

60. Mansi, III, 105, 107, 197; Nichifor, *Antirrheticus* III (Migne *PG.*, 100, 528—532); Theofan, ed. de Boor, pp. 401, 405; Gheorghe Monahul, ed. de Boor, II, p. 736; Cedrenus, I, p. 788; Zonaras, III, p. 258. Cf. G. Ostrogorsky, *Leh débuts de la Querelle des Images*, în *Melanges Charles Diehl*, I. Paris 1930, p. 235. Ladner, *Origin and Significance*, p. 131 *sq.*

61. Mansi, XIII, p. 109.

62. Text reprodus *supra*, documente. În articolul său postum semnalat mai sus, A. A. Vașiliev, citează mai multe texte analoage cu cel al lui Muhammed ibn-Yusuf, dar mai tîrzii.

63. Text citat *supra*, documente. Cf. nota 60. Cf. Mihail Sirianul, II, p. 491.

64. A se vedea deocamdată rezumatul acestei comunicări: *The Mosaics in the SW Rooms of the Galleries of Hagia Sophia and their Relation to Iconoclasm.*

65. Sîntem surprinși să-l vedem pe Ch. Diehl, în Glotz, *Hist. Gén. Hist. du Moyen Age*, III, 1936, p. 262, folosind acest argument împotriva istoricilor care susțin o influență a Islamului asupra declanșării iconoclasmului de către Leon al III-lea.

66. Vasiliev, *History of the Byzantine Empire*, p. 208 *sq.* Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*[2], pp. 87—88, 93.

67. Mansi, XIII, p. 356.

68. S-a observat că Sfîntul Ioan Damaschinul nu menționează în scrierile sale nici edictul lui Yazid al II-lea și nici, în general, persecutarea imaginilor creștine în statele califului; s-a încercat chiar să se vadă în această omisiune, dată fiind poziția lui Ioan Damaschinul, o mărturie despre inexistența acestor persecuții.

69. V. *supra*, p. 115 și nota 19.

70. Ioan Damaschinul nu este autorul unei scrieri apologetice despre imagini, îndreptată împotriva lui Constantin al V-lea, scriere care-i este atribuită de manuscrise (Migne, *P.G.*, 95, 310—344). Dar primele două predici antiiconoclase pe care i le datorăm cu siguranță lui Ioan Damaschinul îl vizează

direct pe Leon al III-lea (*ibid.*, 345 *sq.* şi vol. 96, 1348 *sq.*).

71. Patriarhul Nichifor scria *Antirrhetici libri* ca răspuns la un tratat, astăzi pierdut, al lui Constantin al V-lea.

72. Mansi, XIII, p. 277. Cf. *ibid.*, 273. Pentru Gouillard (recenzie la ediţia din 1957), „străinii" din acest text ar fi păgînii şi nu iconodulii din străinătate. Interpretarea mea mi se pare însă mai plauzibilă, dat fiind contextul.

73. Să ne amintim că prima grijă a promotorilor Sinodului din 787, începînd cu împărăteasa Irina, a fost aceea de a da un caracter de universalitate conciliului pe care îl reuneau. În această privinţă, diferenţa dintre reuniunile din 754 şi 787 este frapantă.

74. De Vaux, în „Rev. Bibl." 47, 1938, p. 258, dă o listă a mozaicurilor distruse intenţionat sau numai afectate de persecutii.

Partea a doua

ICONOCLAŞTII

VI
ARTA ŞI ÎMPĂRAŢII ICONOCLAŞTI

A. ICONOGRAFIA MONETARĂ

În timpul domniei împăraţilor iconoclaşti îşi fac pentru întîia dată apariţia anumite tipuri monetare. Le vom menţiona aici, în ordinea apariţiei lor, împreună cu toate replicile lor provenind din domniile ulterioare.

Primul împărat iconoclast, Leon al III-lea (717—741), s-a servit mai întîi de tipurile monetare care erau curente în preajma înscăunării sale şi aparţineau lui Iustinian al II-lea (tipul I), Philippicus, Anastasie al II-lea, Theodosie al III-lea. Ele prezentau pe avers bustul împăratului, iar pe revers crucea înălţată pe trepte *(il. 23)*. Pe monedele sale de tip nou, Leon al III-lea a suprimat crucea de pe revers şi nu a mai pus să fie imprimate decît efigia sa şi cea a fiului său Constantin (viitorul Constantin al V-lea). Cunoaştem două variante ale acestei formule noi : Leon al III-lea pe avers şi Constantin pe revers *(il. 24)* sau, pe ambele feţe, Leon şi fiul său tronînd unul lîngă celălalt. Nu cunoaştem data iniţială a acestor emisiuni ; ele sînt în mod sigur posterioare anului 720, cînd Constantin a fost asociat la domnie de tatăl său. Nu putem afirma, în lipsă de dovezi, că noua formulă a fost inaugurată, chiar de aceşti împăraţi, o dată cu declanşarea

iconoclasmului. În favoarea tezei contrare ar putea fi chiar invocate două considerații : mai întîi, de la Mauriciu și Constant al II-lea, împărați care nu erau deloc iconoclaști cereau, uneori, ca efigiile fiilor lor augusti și cezari să apară pe reversul monedelor de aur sau chiar de bronz *(il. 8-10)*; este însă adevărat că pe monedele anterioare lui Leon al III-lea fiii împăratului domnitor, înfățișat pe avers, ocupau reversul fără să dislocuiască crucea (sau litera M în cazul banilor de aramă), care continuă astfel să decoreze această față a monedelor. Reversul se distinge întotdeauna de avers, în timp ce, sub Leon al III-lea, cele două fețe sînt identice (doi împărați pe tron) sau se deosebesc cu greu (busturi cu chipuri mai mult sau mai puțin tinere, legende). Vedem deci că noutatea nu este deloc considerabilă dacă comparăm aceste tipuri ale lui Leon al III-lea, cu fiul său asociat, cu mondele de la sfîrșitul secolului al VI-lea sau din veacul al VII-lea care înfățișează alți împărați cu fiii lor asociați. Iar partea care este nouă nu se explică în mod necesar numai prin iconoclasm. Suprimarea crucii de pe revers este singura particularitate nouă a acestor emisiuni ale lui Leon al III-lea, comparate cu monedele lui Mauriciu, Constant al II-lea etc. Or, Leon al III-lea și Constantin al V-lea nu au suprimat nicidecum cultul crucii. Ei au înlocuit imaginea lui Christos, distrusă la ordinul lor, de pe poarta Chalke a palatului, tocmai cu o cruce, iar epigrama pe care au gravat-o sub aceasta proclamă atașamentul lor față de cultul crucii. De altminteri, nici Leon al III-lea și nici Constantin al V-lea nu au îndepărtat cu totul crucea din iconografia lor monetară : pe globurile și pe coroanele lor ea apare ca și pe monedele suveranilor anteriori. Constantin al V-lea va inaugura chiar, sau cel puțin va adopta, un tip monetar nou, pentru monedele de argint, care, în afara unei inscripții, nu va prezenta decît o cruce pe trepte, tocmai

cea care dispare de pe reversul *solidi*-lor lui Leon al III-lea cu fiul asociat.

Să mai citățm, ca o contra-dovadă, și cazul *solidi*-lor lui Artavasde, cumnatul lui Constantin al V-lea și contra-împărat la începutul domniei acestuia. Artavasde, care a jucat împotriva lui Constantin pe cartea icoanelor, afirmîndu-se ca prieten al acestora, nu a văzut, cu toate acestea, nici un inconvenient în limitarea iconografiei monedelor sale de aur la propria sa imagine și la cea a fiului său Nichifor, împărat asociat [1]. Această formulă nu era deci considerată drept iconoclastă.

Este probabil că domnia primului împărat iconoclast nu a dat naștere unei iconografii monetare inspirate de noua politică religioasă, iar acest lucru nu ne miră, pentru că basileii care l-au precedat imediat pe Leon al III-lea nu obișnuiau să reprezinte nici o imagine religioasă pe monedele lor. Împăratul iconoclast nu a avut deci nimic de schimbat și dacă s-a întîmplat ca pe sigiliile sale să apară Theotokos [2], el s-a conformat, în acest caz, unei tradiții proprii sigiliografiei imperiale, cu originea la sfîrșitul veacului al VI-lea [3].

Abia în vremea războiului fratricid, care a durat doi ani, dintre iconoclastul Constantin al V-lea și iconodulul Artavasde se pare că au fost create formulele monetare capabile să stabilească o discriminare între guvernările atașate uneia sau alteia dintre cele două atitudini religioase. Desigur, Artavasde nu s-a hazardat pînă acolo încît să-și marcheze monedele cu efigia lui Christos sau cu cea a Fecioarei, deși ar fi putut să se sprijine pe antecedentele *solidi*-lor lui Iustinian al II-lea. Aparenta absență a unei încercări de acest fel dovedește puțina simpatie de care se bucurau efigiile monetare ale lui Christos în ochii populației bizantine din acea vreme și chiar printre aceia care rămăseseră credincioși icoanelor. Nu este oare uimitor să vedem experiența monetară a lui Iustinian al II-lea în-

treruptă de moartea sa și abandonată de toți înaintașii lui Leon al III-lea — Leonțiu, Philippicus, Anastasie al II-lea, Theodosie al III-lea — care nu erau, de bună seamă, deloc ostili imaginilor și care cunoșteau monedele lui Iustinian al II-lea cu chipul lui Christos pe avers ?

Artavasde nu a imitat efigiile monetare cu Christos introduse de Iustinian al II-lea. În schimb, el a bătut *solidi* care reproduceau tipurile ultimului predecesor ortodox al iconoclastului Leon al III-lea, Theodosie al III-lea : pe avers, bustul împăratului ținînd o cruce cu dublă traversă ; pe revers, crucea pe trepte *(il. 22)*. Or, dacă Artavasde pare să descindă, trecînd peste Leon al III-lea, dintr-o tradiție preiconoclastă, adversarul său, Constantin al V-lea, face un pas în sens invers, și inovează plecînd de la monedele lui Leon al III-lea, cu imagini imperiale bilaterale. Căci el așază pe revers o copie a efigiei de pe avers, ambele imagini reprezentîndu-l pe Constantin al V-lea. Alăturînd aceste monede ale lui Constantin de cele ale lui Artavasde obținem parcă un ecou, în domeniul numismatic, al luptelor religioase ale epocii, deși, o repet, nicăieri nu apar imagini sfinte propriu-zise. Dar opoziția Constantin al V-lea—Artavasde se estompează din nou dacă luăm în considerare alte monede și sigilii ale celor doi adversari. Mă gîndesc la emisiunile care prezintă, pe avers, numele și titlurile împăratului (într-o inscripție de cinci rînduri orizontale), iar pe revers o cruce pe trepte. Acest tip este reprezentat mai ales de monede de argint, care apar pentru întîia oară sub Constantin și care desfășoară, pe revers, în jurul crucii, legenda IHSVS XPISTVS NICA. Ni s-au păstrat cîteva exemplare de *solidi* și *semisses*, de aur, de la Artavasde [4], precum și un sigiliu din 742 al aceluiași împărat efemer [5], care se înrudesc cu aceste monede ale lui Constantin al V-lea. Pe aceste monede de aur ale lui Artavasde regăsim cru-

cea (pe trepte sau pe un glob) şi legenda IHSVS XPISTVS NICA (pe avers apare bustul împăratului). Sigiliul poartă, pe avers, inscripţia în cinci rînduri care dă numele şi titlul împăratului — un exemplu timpuriu al formulei BASILEVS ROMAION — şi, pe revers, crucea pe trepte. Diferă numai legenda din jurul acestei cruci, care este tipică pentru sigiliile imperiale (v. *infra*) : ENO(n)OM(ati)-TOVP(at)R(o)S KAI TOV V(io)V KAI TOV AGIOV PN(eumato)S *.

Reluarea formulei constantiniene $\overline{IC}$ $\overline{XC}$ NIKA este nouă în numismatică şi cum o regăsim pe monedele a doi adversari emise în timp ce se războiau unul cu celălalt, este probabil că ea a fost readusă la viaţă tocmai din pricina acestui război, fiecare dintre cei doi adversari vrînd să apară ca un „nou Constantin" şi să-şi prezinte inamicul ca pe un nou Maxenţiu, deci ca pe un duşman al lui Christos sortit nimicirii. Dar care dintre cei doi adversari s-a gîndit primul la viziunea de la Podul Milvius ? Este, oare, Constantin al V-lea, cel care purta numele primului împărat creştin ? Sau Artavasde care, asemeni învingătorului lui Maxenţiu, se pregătea să alunge un duşman instalat în capitală ? Trei argumente pledează în favoarea lui Artavasde : 1) el a înscris formula $\overline{IC}$ $\overline{XC}$ NIKA pe reversul monedelor sale din aur (de valori diferite), în timp ce Constantin nu a folosit-o decît pe banii săi de argint ; va trebui să aşteptăm domnia lui Nichifor I (802—811) pentru a regăsi din nou această formulă pe monedele din aur ; 2) monedele de argint de acest tip emise de Constantin al V-lea poartă, alături de efigia împăratului şi de cea a părintelui său, Leon al III-lea, portretul fiului asociat, viitorul Leon al IV-lea (cel Nou), ceea ce pare să indice o epocă posterioară răscoalei şi înfrîn-

* În numele Tatălui şi al Fiului şi al Sfîntului Duh. (N. tr.).

gerii lui Artavasde ; 3) mărturia indirectă a sigiliului lui Artavasde care oferă formula viitoarelor monede de argint ale lui Constantin al V-lea (cu reversul rezervat în întregime unei inscripții) ; să ne reamintim că acest suveran efemer s-a intitulat — și pe alte sigilii unde apare cu fiul și coîmpăratul său Nichifor [6] — (P)ISTOS BASILEVS ROMAION. Or, știm că atunci cînd acest titlu se instalează, la începutul secolului al IX-lea, în titulatura oficială de pe monede a basileilor din Constantinopol, o dată cu Mihail I (811—813), el servește la exprimarea superiorității morale asupra noilor împărați din Occident [7]. Este probabil că lui Artavasde i-a venit ideea să folosească această formulă neobișnuită pentru vremea sa pentru motive asemănătoare, și anume cu scopul de a-și afirma caracterul legitim al guvernării sale în fața lui Conștantin al V-lea. Dar, spre deosebire de ceea ce vom vedea la începutul veacului al IX-lea, el nu utilizează titlul de „împărat al Romanilor", decît pe sigilii și nu pe monede. Ca de atîtea ori, sigiliile reflectă înaintea monedelor schimbările petrecute în titulatură sau simbolistică.

Dacă ipoteza noastră se dovedește valabilă, atunci tipul monetar ivit în numismatica bizantină, o dată cu banii de argint ai lui Constantin al V-lea, a fost creat în timpul luptei acestui împărat iconoclast împotriva iconodulului Artavasde și, s-ar părea, ca o replică dată tipurilor de inspirație asemănătoare emise de adversarul său.

Cu alte cuvinte, formulele monetare noi au apărut în focul unei lupte în care soarta cultului imaginilor era în joc. Dar, din punct de vedere iconografic, monedele celor doi adversari reflectă nu doctrina iconoclastă sau iconofilă, ci țelul politic al luptei, care era același pentru cei doi dușmani : cucerirea puterii depline și zdrobirea concurentului. Să mai adăugăm că formula „În numele Tatălui și al Fiului și al Sfîntului Duh", absentă de pe sigi-

liile anterioare, era considerată ca fiind specifică sigiliilor imperiale ale iconoclaștilor [8], care pretindeau că apără dogma Trinitară împotriva abuzurilor iconodulilor [9]. Dar mărturia sigiliului lui Artavasde compromite această teorie, dovedind că și iconodulii din veacul al VIII-lea foloseau pe sigilii aceeași formulă. Credem deci că, începînd cu o epocă mult mai veche, această formulă era utilizată deja pe sigiliile imperiale, dacă nu chiar pe monede, căci, printre monedele musulmane din Spania care, în secolul al VII-lea, imită modele „romane" se găsesc multe pe care este aplicată aceeași formulă („În numele Tatălui și al Fiului și al Sfîntului Duh") [10], care a inspirat-o probabil pe cea strict musulmană de pe monedele arabe posterioare : „În numele lui Dumnezeu..." [11]

Cele două tipuri monetare pe care le-am descris și care apar în timpul domniilor lui Leon al III-lea, Constantin al V-lea și Artavasde (imaginile împăraților pe ambele fețe ; numele, pe o față și crucea cu deviza constantiniană pe cealaltă), au fost deseori repetate de succesorii acestor suverani. Astfel, îi vedem pe Constantin al VI-lea și pe mama sa Irina pe aversul unor *solidi* care poartă, pe revers, efigiile aliniate a trei figuri tronînd : Leon al III-lea, Constantin al V-lea, Constantin al VI-lea *(il. 33)* ; ori, bustul lui Constantin al VI-lea pe o față și cel al Irinei pe cealaltă *(il. 31)* ; sau Irina înfățișată de două ori, pe ambele fețe ale monedei de aur *(il. 34)*.

Nichifor I și Staurakios *(il. 35)*, Mihail I și fiul său Theofilact, Leon al V-lea și „despotul" Constantin *(il. 37)*, Mihail al II-lea și Theofil *(il. 41)*, Theofil și Mihail cu Constantin *(il. 43)*, în sfîrșit, Theodora cu Mihail al III-lea și Theodora singură, apar pereche sau revin de două ori pe ambele fețe ale aceleiași monede de aur *(il. 45)*. Această formulă se înregistrează pentru ultima dată pe un *solidus* de la Vasilie I, care apare singur, pe avers, în

timp ce soția sa Eudoxia și fiul său Constantin ocupă reversul monedei *(il. 48)*.

Această iconografie monetară care, așa cum am văzut, a fost creată înainte de iconoclaști, a fost în uz mai ales în timpul Disputei asupra imaginilor. Toți împărații iconoclaști au recurs la ea. Dar ea a fost adoptată și de împărații iconoduli, urmîndu-l pe Artavasde, de la Constantin al VI-lea și Irina pînă la Mihail al III-lea, Theodora și Vasilie I. Este neîndoielnic, în consecință, faptul că acest tip monetar, care ocupa ambele fețe ale piesei cu portrete de împărați și nu rezerva nici un spațiu pentru vreo altă reprezentare, nu a fost defel considerat ca iconoclast. Rămîne totuși adevărat că el s-a instalat definitiv în numismatica bizantină prin grija primilor împărați iconoclaști și că a durat, *grosso modo*, tot atît cît și Disputa asupra imaginilor, ceea ce nu este desigur o întîmplare și nici o modă a epocii.

După cum am mai spus, primii iconoclaști n-au fost nevoiți să înlăture imaginile creștine de pe reversul monedelor curente pentru simplul fapt că monedele predecesorilor lor imediați nu comportau astfel de imagini sfinte, în timp ce crucea pe care aceștia o înfățișau pe revers a fost menținută, nefiind persecutată, ba chiar fiind venerată de către iconoclaști. Rămîne însă faptul că, ocupînd toate suprafețele disponibile ale unei monede cu propriile lor efigii, împărații iconoclaști s-au substituit semnelor și imaginilor lui Christos, care figurase pe monedele precedente și avea să revină după iconoclasm, substituire remarcată și sever criticată de contemporanii ortodocși ai suveranilor iconoclaști. Acești basilei eretici se înfățișau în locul lui Christos ca niște noi Nabucodonosori, spuneau ei [12], lăsînd să se înțeleagă — prin comparația cu Nabucodonosor * — că ei pro-

* Referire la distrugerea Templului din Ierusalim și la prima captivitate babiloniană a evreilor (598 a. Chr.), cf. *2 Regi* XXIII, 31 — XXV, 26 (N. tr.).

puneau aceste efigii spre adorare şi venerare în locul imaginilor divine. Aceşti duşmani ai împăraţilor iconoclaşti făceau aluzie la alte iniţiative asemănătoare, din afara domeniului numismaticii, şi probabil că au existat cu adevărat cazuri în care icoanele lui Christos au fost înlocuite de portretele împăraţilor domnitori. Astfel, scena de hipodrom cu chipul vizitiului favorit al lui Constantin al V-lea [13], care se spune că a înlocuit, pe pereţii din Milion, reprezentările sinoadelor ecumenice, ar fi putut să conţină şi o imagine a împăratului prezidînd jocurile [14]. Aceeaşi temă a substituirii lui Christos de către împăraţii iconoclaşti se manifestă în acuzaţiile lansate împotriva lor de către părinţii celui de-al VII-lea Sinod ecumenic, cel din 787, care spuneau că aceşti suverani şi-au atribuit funcţiile şi onorurile datorate lui Christos în calitate de distrugători definitivi ai idolatriei [15]. Ştim, într-adevăr, că ei au fost aclamaţi de conciliul iconoclast din 754 pentru a fi dat idolatriei o lovitură de graţie [16]. In ceea ce priveşte imaginile monetare, detractorii basileilor iconoclaşti îşi precizau cu multă dibăcie acuzaţiile, opunînd monedele iconoclaste pe care tocmai le-am studiat unei monede, probabil imaginare, a lui Constantin cel Mare [17], care a fost pesemne descrisă pe baza emisiunilor lui Iustinian al II-lea — la un secol şi jumătate după domnia lui Iustinian al II-lea *, aceste emisiuni puteau fi puse pe seama lui Constantin I —, dacă nu cumva este vorba de una dintre acele amulete care treceau, în Evul Mediu bizantin, drept monede constantiniene şi care erau numite *constantinata* [18]. Împărat creştin ideal, potrivit iconodulilor din secolul al IX-lea, Constantin s-ar fi înfăţişat pe monede alături de Christos şi de cruce, pentru a arăta că „puterea cerească

---

* *Lapsus calami*, ultima domnie a lui Iustinian al II-lea se încheie în 711, cu şaptezeci şi şase de ani înainte de 787 ! (N. tr.).

era transmisă stăpînirii pămîntești" (a împăratului), „ca semn al unei pașnice înțelegeri care-i unește sub aceeași stăpînire pe oameni și pe îngeri". Ceea ce însemna că imaginile de pe monedele imperiale iconoclaste care nu-i arătau decît pe suverani mărturiseau, dimpotrivă, un dezacord între basilei și Christos. Potrivit aceleiași scrisori a celor trei patriarhi, Leon al V-lea l-ar fi respins pe protectorul domniei sale *(phrourarhês tês autou basileias)* spunîndu-i : Pleacă de la mine, Iisuse împărate ! *('Apasta ap' emou, 'Iêsou basileu).*

Atunci cînd vom vorbi despre Triumful Ortodoxiei, vom mai avea prilejul să ne amintim de această acuzație sprijinită pe iconografia monetară a împăraților iconoclaști și poate și pe alte fapte, mai puțin controlabile, care-i transformau pe acești suverani în niște Christomahi. Mînați de orgoliu, ei ar fi înlăturat de pe monedele lor — ca și de pe poarta palatului (v. *infra*) — imaginea suveranului lor ceresc, semn că se răsculaseră împotriva monarhului suprem, Christos.

Am putea găsi, la rigoare, o confirmare a acestor critici în formula *„basileus en Theô"* (în loc de *„basileus en Christô"*) care se citește, de regulă, pe monedele iconoclaștilor. Dar, fără să pierdem din vedere acest fapt, să ne amintim că ultimul dintre iconoclaști, Theofil, face excepție de la această regulă recurgînd la formula „întru Christos" sau chiar la „slujitor al lui Christos, împărat întru Christos" care exprimă în mod deschis recunoașterea de către împărat a suveranității supreme a lui Christos [19]. Apoi, și mai ales, dacă imaginea lui Christos de pe poarta Chalke a fost distrusă fără discuții de Leon al III-lea, apoi încă o dată de Leon al V-lea (v. *infra*), ea a fost înlocuită de fiecare dată printr-o cruce, care nu este altceva, la urma urmelor, decît un semn al lui Christos (și nu al lui Dumnezeu, în general).

Aceeași cruce a rămas în mîinile (cu glob sau fără) și pe coroanele tuturor împăraților iconoclaști, iar Constantin al V-lea a făcut din ea — precedat probabil de Artavasde, după cum am arătat — motivul central al reversului monedelor sale de argint. Aceste imagini ale crucii, pe monede și pe poarta Chalke, ca și cultul crucii acceptat de iconoclaști (v. *infra*), nu ne îngăduie să insistăm prea mult asupra teoriei iconodule din secolul al IX-lea, conform căreia iconoclaștii se revoltaseră împotriva suveranității supreme a lui Christos [20].

Cu toate acestea, suprimînd imaginea lui Christos însuși, pe edificii și obiecte oficiale, ei căutau, poate, să despersonalizeze oarecum regalitatea lui Christos pe pămînt și, în consecință, să-și absolutizeze propria lor suveranitate, tendință conformă cu cele mai îndrăznețe manifestări de autocrație ale acestor suverani-soldați.

Oricum ar sta lucrurile în această privință, este evidentă o altă idee a împăraților din veacul al VIII-lea : pe reversul monedelor lor găsim uneori repetată efigia basileului domnitor sau, mai adesea, pe cea a fiului sau părintelui său ori chiar pe cea a tatălui și bunicului. Theofil este înfățișat alături de tatăl său Mihail al II-lea și de fiul său Constantin (Tolstoi, p. 1040 ; Wroth, II, p. 419) sau înconjurat de patru femei : soția și cele trei fiice (Tolstoi, p. 1038 ; Wroth, II, p. 418). Monedele lui Constantin al V-lea, Leon al IV-lea și Constantin al VI-lea, care prezintă, pe ambele fețe, trei sau chiar patru efigii imperiale, formează un fel de galerii de portrete care cuprind două, trei sau patru generații. Rezultă de aici preocuparea dinastică a împăraților din veacul al VIII-lea. Exemplele cele mai izbitoare aparțin suveranilor dinastiei fondate de Leon al III-lea care a fost, în același timp, și primul iconoclast imperial. Fidelitatea față de tradițiile de familie a contribuit, de bună seamă, la prelungirea atitudinii iconoclaste a lui Leon al III-lea

pînă la Constantin al V-lea și Leon al IV-lea, fapt numărat de contemporani printre cauzele care, dacă nu au declanșat cel puțin au prelungit iconoclasmul împăraților. Același spirit dinastic s-a manifestat și în grija cu care soțiile ortodoxe ale împăraților iconoclaști, Irina și Theodora, au urmărit excluderea bărbaților lor (Leon al IV-lea și Theofil) din rîndul iconoclaștilor anatemizați în 787 și 843. Eforturile lor au contribuit la crearea unei situații paradoxale, în care Biserica nu i-a condamnat nominal pe cei care au fost principalii artizani ai ereziei iconoclaste, adică pe împărați.

Spiritului dinastic i s-a adăugat, de altfel, și o preocupare monarhică, temătoare de orice posibilă atingere a prestigiului autorității imperiale. Aceste idei s-au manifestat în cîteva rînduri, între secolele al VII-lea și al IX-lea, caracterizînd deci întreaga epocă, nu numai pe suveranii iconoclaști. Am amintit mai sus eforturile desfășurate de ultimii suverani ai dinastiei lui Heraclius pentru a asigura succesiunea puterii monarhice, precum și reflectarea acestor eforturi în numismatica lui Iustinian al II-lea [21]. Să mai evocăm aici și două demersuri identice ale unor împărați din veacul al IX-lea, unul iconoclast și celălalt ortodox, care s-au străduit să reabiliteze memoria suveranilor asasinați de către predecesorii lor imediați : Theofil a făcut-o pentru Leon al V-lea [22], iar Leon al VI-lea pentru Mihail al III-lea [23].

Se înțelege de la sine că preocupările dinastice, a căror reflectare în numismatică ne preocupă aici, nu au exclus deloc unele intenții speciale ale împăraților iconoclaști [24].

Al doilea tip monetar nou, cel al monedelor de argint purtînd numele și titlurile basileului și o cruce pe revers, a cunoscut un succes tot atît de durabil, ca și tipul cu portrete imperiale în exclusivitate : Leon al IV-lea *(il. 29)*, Constantin al VI-lea și Irina *(il. 30)*, Mihail I și Theofilact *(il. 40)*, Leon al V-lea *(il. 38)*, Mihail al II-lea și Theofil, Mihail al III-

lea și Theodora *(il. 41, 46)* și chiar Vasilie I și alți împărați macedoneni au menținut această formulă. Cu alte cuvinte, alături de unii iconoduli, iconoclaștii s-au servit de această formulă pe care, fără să o fi creat (v. *supra*), au introdus-o cei dintîi în circuitul imaginilor monetare : ea convenea iconoclaștilor nu pentru că ar fi exprimat vreun punct oarecare din doctrina lor, ci prin absența oricărei imagini figurative și punerea în valoare a crucii. Această formulă — o lungă inscripție și un semn religios abstract — se întîlnea cu formulele monedelor musulmane unde găsim, de asemenea, folosirea simultană a inscripțiilor în rînduri orizontale suprapuse cu inscripții circulare așezate de-a lungul marginii (compară *il. 28-30* cu *il. 63-66).*

În același timp însă, de la Constantin al V-lea și (Artavasde) și pînă la anul o mie, și chiar dincolo de el, crucea de pe aceste emisiuni de argint (mai tîrziu și de bronz) este însoțită de deviza constantiniană $\overline{IC}$ $\overline{XC}$ NICA, ceea ce trădează voința de a reînsufleți o temă dragă primului împărat creștin. Aceeași tendință se manifestă, pe de altă parte, la sfîrșitul perioadei iconoclaste : pe unii bani de aramă ai lui Theofil *(il. 44),* împăratul apare pe avers ținînd un *labarum* constantinian cu semnul crucii, în timp ce reversul este ocupat de legenda + ΘEOFILE AVGOSTE SV NICAS, care mărturisește și ea fidelitatea față de tradiția constantiniană. Fiul lui Theofil, Mihail al III-lea, ține și el un *labarum* pe aversul *solidi*-lor săi pe al căror revers apare însă efigia lui Iisus Christos *(il. 47).*

Merită deci să notăm această reluare a motivelor constantiniene de către numismatica iconoclastă. Dar nu este vorba nici aici de o tendință specifică. E suficient să ne amintim (vezi *supra*) că înainte cu mai mult de o sută de ani de Disputa asupra imaginilor, Tiberiu al II-lea a fost și el un „nou Constantin" și că, adoptînd acest al doilea nume, el a introdus

pe monedele sale tipul crucii (constantiniene) pe trepte. Am văzut, de asemenea, că împărații iconoduli din veacurile al VIII-lea și al IX-lea, Artavasde, Constantin al VI-lea și Irina, Mihail I, Mihail al III-lea și Theodora, Vasilie I etc., nu au ezitat să reproducă, pe emisiunile lor, formula $\overline{IC}$ $\overline{XC}$ NICA însoțită de cruce *(il. 49)*, iar la unii dintre ei și de *labarum*-ul constantinian. Și în unele texte, în aclamațiile sinoadelor, de pildă, întîlnim formula obișnuită „noul Constantin", aplicată atît lui Constantin al V-lea de către Sinodul iconoclast din 754 [25], cît și lui Constantin al VI-lea de către Conciliul ecumenic iconodul din 787 [26]. Tema constantiniană a fost mai degrabă o temă politică decît una religioasă și fiecare și-a însușit-o, o dată ajuns la putere, ceea ce nu trebuie pierdut din vedere atunci cînd ne referim la întreaga iconografie monetară de la sfîrșitul secolului al VII-lea și din veacurile al VIII-lea și al IX-lea.

Să mai adăugăm însă două mărturii în sprijinul aceleiași idei : 1) absența oricărei încercări a împăraților iconoduli care au domnit între cele două perioade iconoclaste (de la Constantin al VI-lea și Irina pînă la Mihail I) de a-și manifesta atitudinea religioasă printr-o modificare oarecare a iconografiei monetare moștenite de la iconoclaști ; 2) absența oricărei legături între Disputa asupra imaginilor și apariția efigiei lui Christos pe monedele lui Iustinian al II-lea ; deși nici înainte și nici după acest suveran, nici un împărat nu a pus la îndoială venerația icoanelor, nici unul dintre ei nu s-a gîndit să reproducă chipul lui Iisus pe monedele sale ; de altfel, nu știm ca Iustinian al II-lea să fi luat vreo poziție în această Dispută, care, după toate aparențele, nu începuse încă. Am dat mai devreme explicația imaginilor monetare ale lui Iisus Christos de pe monedele lui Iustinian al II-lea. În orice caz, inițiativa, fără posteritate, a acestui împărat nu a fost îndreptată împotriva iconoclaștilor.

Pe scurt, iconografia monetară, în ciuda aparențelor, nu pare să fi slujit drept cîmp de manevre pentru iconoduli și iconoclaști. S-ar părea totuși că există o excepție : o imagine a lui Christos apare pe aversul monedelor lui Mihail al III-lea și ale mamei sale Theodora *(il. 46)* în anii imediat următori reîntoarcerii solemne a acestor prinți la cultul icoanelor (843).

Legătura dintre cele două fapte este sigură. De altfel, nimeni n-ar putea nega că efigia lui Christos de pe emisiunile lui Mihail al III-lea cu Theodora n-ar fi putut să apară — ca și orice altă imagine a lui Christos sau a vreunui sfînt — dacă împărații domnitori n-ar fi renunțat la iconofobia predecesorilor lor. Nu putem trage însă de aici concluzia unei intenții a acestor suverani de a se sluji de monede pentru a-și face cunoscut de către întreaga lume atașamentul lor față de imaginile creștine. Un demers de acest fel nu ar avea antecedente în tradiția monetară bizantină formată în lunga perioadă a Disputei din jurul imaginilor.

Moneda suportă bine, în general, imaginile și simbolurile religioase, dar numai în măsura în care acestea servesc politicii împăraților, și de aceea cred că între iconoduli și iconoclaști nu a existat un „război rece" purtat prin intermediul imaginilor monetare. Prinții iconoduli de la începutul veacului al VIII-lea n-au avut niciodată ideea de a-și manifesta, în acest fel, sentimentele lor favorabile icoanelor și adversarii lor n-au găsit, în consecință, nimic care să trebuiască suprimat. În schimb, atunci cînd sînt admise, imaginile lui Christos — și pînă la un anumit grad și cele ale Fecioarei sau ale sfinților, după criza iconoclastă — puteau ușura exprimarea iconografică a doctrinelor politice și mai ales acele teme în legătură cu raporturile dintre Cer și împărat.

Astfel se explică apariția lui Christos pe monedele lui Mihail al III-lea, imediat după Triumful Ortodoxiei. În timp ce, la Sfînta So-

fia, reinstalarea imaginilor iconografice, după expirarea iconoclasmului, avansa cu greutate [27] şi se izbea, probabil, de rezistenţa numeroşilor iconoclaşti din rîndurile clerului şi poporului, în ciuda proclamării oficiale a iconodulei în 843, împăraţii, în ceea ce-i priveşte, n-au pierdut nici o clipă pentru a profita de reinstaurarea imaginilor şi a le pune în slujba propriei *lor* imagini guvernamentale. Sub aceiaşi Mihail al III-lea şi Theodora, care aboliseră interdicţia imaginilor religioase, vedem reapărînd imaginea lui Christos, în calitate de suveran suprem al împăraţilor, în trei locuri diferite : pe monedele de aur, deasupra Porţii de Bronz a palatului [28], şi pe un mozaic din sala de audienţe, Chrysotriclinos [29], deasupra tronului basileilor. Comparaţia dintre încetineala cu care s-au reinstaurat icoanele în sînul Bisericii, adică în mediul căruia ele îi aparţineau cu adevărat şi rapiditatea cu care ele au fost reinstalate în arta Palatului este dintre cele mai instructive. Ea ne reaminteşte că aceste două ramuri ale imagisticii, deşi conexe, rămîneau distincte, fapt confirmat şi de iconografia monetară din timpul Disputei asupra imaginilor. Ea pune în evidenţă, pe de altă parte, rolul esenţial, dar şi limitele acţiunii împăraţilor în domeniul imaginilor religioase : stăpîni absoluţi ai artei guvernamentale, ei îndepărtau sau introduceau icoanele după bunul lor plac. Dar, oricît de mare ar fi fost autoritatea lor, împăraţii nu erau suficient de puternici pentru a-şi impune voinţa, în chestiunile privitoare la politica artei religioase, în afara Palatului. Ei reuşeau, la nevoie, să distrugă imaginile sfinte acolo unde acestea se aflau la îndemîna agenţilor lor sau a partizanilor lor din rîndurile clerului, dar, o dată deveniţi iconoduli, ei nu puteau conta, în vederea restabilirii imaginilor distruse, decît pe bunăvoinţa altor iconoduli. Pe de altă parte, arta pe care împăraţii iconoclaşti au încercat să o instaleze în biserici în locul icoanelor nu s-a răs-

pîndit decît în măsura în care era întîmpinată cu simpatie de cei care frecventau aceste biserici (lucru rar la început, după toate aparențele). Pe scurt, domeniul în care împărații aveau inițiativa directă, numismatica, nu ne informează decît parțial asupra consecințelor pe care le-a avut în artele figurative Disputa asupra icoanelor, cu atît mai mult cu cît arta oficială — asupra căreia autoritatea imperială se exercita pe de-a-ntregul și pe care o cunoaștem cel mai bine — nu era chemată să ia poziție în lupta pentru sau împotriva icoanelor. Studiul iconografiei monetare ne-a demonstrat că ea a rămas, efectiv, în afara acestei lupte.

Oricît de oficiale ar fi sigiliile, atunci cînd este vorba despre pecețile titularilor unei funcții, însăși varietatea acestor funcții suscită o diversitate de imagini pe care numismatica bizantină n-a cunoscut-o niciodată. Pe deasupra, personalitatea proprietarului sigiliului se reflectă frecvent în iconografia acestuia, în timp ce preocupările politice pot să-i rămînă străine. Atunci cînd avem de-a face cu împărații, nici un gest al acestora nu este pe deplin privat, iar sigiliile nu fac excepție de la această regulă. În epoca iconoclastă găsim o sigiliografie mai suplă și mai personală decît numismatica, fără a putea însă evalua, în fiecare caz în parte, distanța care-o separă de arta oficială.

Sigiliile publicate ale împăraților iconoclaști aparțin în principal perioadei de început a Disputei asupra imaginilor. Leon al III-lea este cel mai bine reprezentat [30], cu aproape tot atîtea tipuri de sigilii cîte exemplare înregistrate. Întîlnim, mai întîi o formulă iconografică cunoscută și pe monedele contemporane : Leon al III-lea este înfățișat (bust) pe o față a piesei, iar Constantin al V-lea (bust) pe cealaltă. Un alt sigiliu se îndepărtează de monedele lui Leon al III-lea, dar le anunță pe cele de argint ale lui Constantin al V-lea și ale urmașilor săi : pe

avers, o inscripție în cinci rînduri orizontale cuprinzînd numele și titlul împăratului, iar pe revers o cruce pe trepte. Acest gen de sigilii este atestat pentru Leon al III-lea, Constantin al V-lea și Artavasde. În cazul în care o descoperire neașteptată a unei monede de argint de acest tip care să dateze din vremea domniei lui Leon al III-lea nu va veni să răstoarne informațiile noastre asupra emisiunilor primului împărat iconoclast, ne aflăm în fața unei iconografii a sigiliilor imperiale care o precedă pe cea a monedelor și ne sugerează una din sursele probabile ale iconografiei monetare a vremii (cf. *supra*, monedele lui Iustinian al II-lea).

În sfîrșit, pe un alt sigiliu al lui Leon al III-lea vedem, pe avers, bustul împăratului, iar pe revers o Theotokos în picioare cu Pruncul pe brațul stîng [31]. Imaginea Fecioarei corespunde tipului iconografic numit Hodighitria, ceea ce o distinge de Fecioarele de pe sigiliile împăraților anteriori, de la Mauriciu la Constant al II-lea. Cele două cruci simetrice, cu brațele egale, care ocupă cîmpul de o parte și de alta a Fecioarei, se întîlnesc totuși pe aceste sigilii mai vechi. Această reprezentare a lui Theotokos pe un sigiliu al lui Leon al III-lea — care apare singur — datează dintr-o epocă anterioară zilei de 25 mai 720, cînd Constantin al V-lea a fost asociat la domnie și, prin aceasta, anterioară primelor manifestări ale iconoclasmului lui Leon al III-lea (726).

Un alt sigiliu imperial din epoca iconoclastă prezintă și el o imagine sacră *(il. 51)*. A aparținut unui împărat Constantin, al cărui nume este gravat în jurul efigiei sale (bust) de pe avers, în timp ce pe revers se află bustul unui Christos, cu barbă, însoțit de legenda C(H)RISTVS [32]. Ebersolt și Lihaciov au admis că este vorba despre Constantin al V-lea, comparînd portretul imperial de pe sigiliu cu cele de pe monedele acestui suveran. Această ipoteză nu este exclusă, cu condiția să atribuim plumbul

anilor 720—726, în timpul cărora viitorul Constantin al V-lea domnea alături de tatăl său care nu pornise încă lupta împotriva imaginilor. Mi se pare însă puțin probabil ca în acea epocă Constantin să fi fost înfățișat singur, fără Leon al III-lea, tatăl său și împăratul principal (dacă nu cumva este vorba de un sigiliu privat ?). Și cum, pe de altă parte, sigiliul marcat de o imagine a lui Christos pare să fie cu neputință de atribuit domniei ulterioare a lui Constantin al V-lea (după moartea lui Leon al III-lea), m-aș gîndi mai degrabă la Constantin al VI-lea, fiul Irinei, care a reinstaurat vremelnic icoanele. O comparație cu portretele lui Constantin al VI-lea de pe monede (Wroth, II, pl. XLVI, 10) este tot atît de îndreptățită ca și cea cu portretele lui Constantin al V-lea. Or, din punct de vedere istoric, este mult mai probabil ca un sigiliu cu imaginea lui Christos pe revers să-i fi aparținut lui Constantin al VI-lea. Deoarece Constantin apare singur, ar trebui să ne gîndim la anii 790—792, în care el a cîrmuit singur imperiul. Și pare firesc ca în anii care au urmat după Sinodul din 787, el să se fi gîndit să-l înfățișeze, pe un sigiliu, pe Domnul suprem al cărui regent pe pămînt se considera.

Să nu pierdem din vedere, cu toate acestea, că nu avem nici un alt exemplu de icoană, sau de vreo imagine creștină, care să fie comandată sau măcar favorizată într-un mod oarecare de către acest împărat care, împreună cu mama sa, a prezidat Sinodul Ecumenic din 787, care a restabilit oficial cultul imaginilor sfinte. Am arătat de ce astfel de imagini nu au putut să apară pe monedele acestui suveran [33]. În ceea ce privește monumentele, distrugerea aproape totală [34] a operelor din veacul al VIII-lea este poate cauza absenței imaginilor creștine încurajate de Constantin al VI-lea. N-ar trebui deci să transformăm această absență într-un argument împotriva atribuirii acestui sigiliu, cu imaginea lui Christos,

lui Constantin al VI-lea. Această atribuire mi se pare soluția cea mai rezonabilă. Totuși, orlcui ar fi aparținut acest sigiliu, esențial este să subliniem că, încă o dată, sigiliografia imperială se dovedește mai suplă decît numismatica și reflectă mai bine atitudinea personală a suveranului față de pietatea creștină. Tipul iconografic al lui Christos mi se pare că pledează pentru identificarea proprietarului sigiliului cu Constantin al VI-lea, căci este mai înrudit cu imaginile medievale decît cu reprezentările de pe monedele lui Iustínian al II-lea. Oricum, nu avem de-a face cu o imitare a imaginilor monetare ale lui Iustinian al II-lea, după cum va fi cazul, după 843, pe unii *solidi* ai lui Mihail al III-lea.

Documente

Philippicus (Bardanes) (711—713)

Solidus. Aur. Avers : bust al lui Philippicus, văzut din față ; *stemma* perlată cu cruce și loros încrucișat ; ține un glob surmontat de o cruce și sceptru cu vultur cu aripile desfăcute ; o cruce mică pe creștetul vulturului. DNFILEPICVS MVLTVSAN *(Dominus noster Philippicus multos annos).* Pe revers : cruce înălțată pe patru trepte. VICTORIA AVGV(STI). În exergă : CONOB, adică atelierul din Constantinopol. *Il. 20.*

Exemplar de la Dumbarton Oaks, cf. Wroth, II. pp. 358—359. Tolstoi, p. 898.

Anastasie al II-lea Artemius (713—716)

Solidus. Aur. Avers : bustul lui Anastasie, văzut din față ; *stemma* perlată cu cruce, mantie prinsă

cu o fibulă rotundă cu trei inele ; ţine un glob surmontat de o cruce şi *mappa*. DNARTEMIVS ANAS(TASIVS MVLAN) *(Dominus noster Artemius Anastasius multos annos)*. Revers : ca pe moneda lui Philippicus. *Il. 21.*

Exemplar la Dumbarton Oaks, Cf. Wroth, II, p. 360. Tolstoi, pp. 904—905.

Theodosie al III-lea (716—717)

Solidus. Aur. Avers : bust al lui Theodosie, frontal ; *stemma* perlată cu cruce, loros încrucişat ; ţine un glob cu cruce cu două traverse (zisă „patriarhală") şi *mappa*. DNTHEDOSIVS MVLA *(Dominus noster Theodosius multos annos)*. Revers : ca pe moneda lui Anastasie al II-lea. *Il. 22.*

Exemplar la Dumbarton Oaks, Cf. Tolstoi, p. 911.

Leon al III-lea (717—741) (cu Constantin al V-lea din 720)

Tipul 1. *Solidus*. Aur. Avers : bustul lui Leon văzut din faţă ; *stemma* perlată cu cruce ; loros încrucişat ; ţine o *mappa* în dreapta şi globul surmontat de o cruce. DLEON PEAV *(Dominus Leon perpetuus augustus)*. Revers : cruce înălţată pe patru trepte. VICTORIA AVGV(STI)N (ultimul N este un număr) CONOB (atelier din Constantinopol). *Il. 23.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 365. Tolstoi, p. 921.

Tipul 2. *Solidus*. Aur. Avers : bustul lui Leon văzut din faţă ; fizic deosebit de efigia de la tipul 1, care aminteşte de portretele predecesorilor lui Leon al III-lea ; *stemma* perlată cu cruce ; mantie cu fibulă rotundă şi trei inele ; glob surmontat de o cruce în mîna dreaptă şi *mappa* în cea stîngă (neclar). DNOLEON PA MVL *(Dominus noster Leon perpetuus augustus multos annos)*. Revers : bustul lui Constantin (viitorul Constantin al V-lea, fiul lui Leon al III-lea), atitudine, coafură, costum, atribute exact aceleaşi ca pe efigia lui Leon al III-lea de pe avers ; numai chipul, imberb, este mult mai tînăr. DNCONSTANTINVS *(Dominus noster Constantinus)*. Pe al doilea exemplar, numele lui Constantin este urmat de două litere, ca pe unele monede descrise de Tolstoi, p. 933. *Il. 24, 25.*

Două exemplare la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 366. Tolstoi, pp. 932—933.

Constantin al V-lea (741—775)

Tipul 1. *Solidus*. Aur. Avers : bustul lui Leon al III-lea, *stemma* perlată cu cruce, loros încrucişat, ţine o cruce pe trepte în mîna dreaptă (şi nu globul ca pe *solidi* bătuţi de Leon al III-lea însuşi), braţul

și mîna stîngă sînt invizibile. DLEON PAMVL *(Dominus Leon perpetuus augustus multos annos).* Revers: busturile lui Constantin al V-lea (stînga) și al fiului său, viitorul Leon al IV-lea; *stemma* perlată cu cruce, mantie cu fibulă rotundă și trei inele; brațele și mîinile nu se văd. CONSTANTNOSSLEONONEOS *(Constantinos kai Leon o neos). Il. 27.*

Exemplar la Dumbarton Oaks, Cf. Wroth, II, p. 379.

Tipul 2. *Solidus.* Aur. Avers: busturile văzute din față ale lui Constantin al V-lea (cu barbă) și Leon al IV-lea (imberb); coroane perlate cu cruce; Constantin ține o cruce și poartă o mantie cu fibulă cu inele; Leon este probabil înveșmîntat în loros, mîinile și brațele invizibile; o mică cruce între cele două figuri; deasupra împăraților, mîna divină. CONSTLEO PP *(Constantinos Leon Patres Patriae).* Revers: cruce înălțată pe patru trepte flancată de o stea și de un R; de jur-împrejur IVCTORIAVGTO (în loc de *Victoria Augustorum).* În ciuda inscripției CONOB din exergă, emisiune a unui atelier din Roma (v. litera R de lîngă cruce). Lucrătură barbară. *Il. 26.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 387. Tolstoi, p. 958. Lucrare barbară.

Artavasde

Argint. Avers: cruce înălțată pe patru trepte. IHSVX(X)RISTVS NICA *(Ihsus Christus nica).* Revers: numai inscripția ART/AVASDO/SSNICNF/OROSEC/ΘEYBAS *(Artavasdos kai Niceforos ec theou basileis). Il. 28.*

Exemplar la Cabinet des Médailles, Paris. Cf. Wroth, II, p. 391. Tolstoi, p. 963.

Leon al IV-lea (775—780)

Tipul 1. *Solidus.* Aur. Monedă ovală. Avers: Leon al IV-lea (la stînga, cu barbă) și fiul său, viitorul Constantin al VI-lea (imberb), stau pe un tron comun, cu spătarul în formă de liră, văzuți din față; *stemma* perlată, matie cu fibulă rotundă cu trei inele, brațe și mîini invizibile; legendă aproape ilizibilă; prin analogie cu alte exemplare, ar trebui să se găsească formula, și ea descifrată incomplet LEONVSSESSONCONSTANTINOSONEOS *(Leonus SESSON Constantinos o neos).* Revers: busturile văzute din față ale lui Leon al III-lea (stînga) și Constantin al V-lea, cei doi predecesori ai împăraților domnitori; capete, coafuri și costume identice; brațe și mîini invizibile; o mică cruce în mijlocul cîmpului, deasupra împăraților, pe ambele fețe ale monedei; legendă reconstituită, în parte, după

alte exemplare LEONPAPCONSTANTINOSPATHR *(Leon pappos Constantinos Patèr)*. Să notăm că Leon al III-lea este numit *bunic*, iar Constantin *tată* al împăratului domnitor, Leon al IV-lea. *Il. 32.*

Exemplar la Cabinet des Médailles, Paris. Cf. Wroth, II, p. 394. Tolstoi, p. 965. Există o variantă a acestui tip unde cele patru personaje sînt reprezentate bust, Wroth, *l.c.*, p. 393. Tolstoi, p. 965.

Tipul 2. Argint. Avers : cruce înălțată pe patru trepte. IHSYSXPISTVSNICA *(Ihsus Christus nica)*. Revers : numai inscripția LEON.SCONST/ANTINEE/ CΘEVBA/SILIS *(Leon kai Constantine ec theou basileis)*. *Il. 29.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 394. Tolstoi, p. 967.

Constantin al VI-lea și Irina (780—797)

Tipul 1. *Solidus*. Aur. Avers : bustul lui Constantin al VI-lea (stînga) și cel al Irinei ; el poartă *stemma* perlată cu cruce și o mantie cu fibulă rotundă cu inele ; ea, o coroană imperială cu cruce și cinci motive triunghiulare ornate cu perle care sînt fixate pe bordura superioară a coroanei ; două șiruri de perle coboară de pe coroană pe umeri prin fața urechilor. Irina este îmbrăcată cu loros încrucișat pe piept. Se vede crucea care încheie sceptrul din mîna dreaptă a împăratului și sceptrul încoronat de o cruce pe care-l ține (cu o mînă invizibilă) împărăteasa ; în josul imaginii vedem o altă cruce și partea superioară a globului pe care ea îl surmontează. Restul globului și mîna dreaptă a Irinei care-l susține nu sînt înfățișate. Între cele două figuri un punct și o mică cruce. Nu pot citi decît primele litere ale legendei SIR(INI)... care trebuie transcrise, probabil *„kai Irini..."*. Ar fi vorba despre al doilea element al unei legende complete care suna, judecînd după alte piese, *„Constantinos... kai Irini..."*

Revers : trei personaje identice, văzute din față, tronează unul lîngă celălalt, purtînd coroane perlate cu cruce și aceeași mantie reținută de o fibulă rotundă cu trei verigi ; brațe și mîini invizibile. Wroth și Tolstoi identifică aceste personaje cu cei trei înaintași ai lui Constantin al VI-lea, tatăl, bunicul și străbunicul acestuia, adică Leon al IV-lea, Constantin al V-lea și Leon al III-lea, deși legenda care înconjură *figurile* (și nici *legendele* care se citesc pe alte exemplare) nu-i numesc. Eu nu citesc decît CONSTANOS. *Il. 33.*

Exemplar (cu o intervenție, datînd din timpul execuției, pe avers) de la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 397 și mai ales Tolstoi, p. 680.

Tipul 2. *Solidus.* Aur. Avers: bustul lui Constantin al VI-lea, imberb, văzut din față; *stemma* perlată cu cruce, mantie cu fibulă rotundă cu verigi, glob crucifer în mîna dreaptă, *mappa* în cea stîngă. CONSTANTINOSBAS*(ileus)*. Revers: bustul Irinei, frontal, coroană cu cruce și patru elemente triunghiulare pe bordura superioară; două rînduri de perle coboară de pe coroană pe umeri prin fața urechilor; loros încrucișat pe piept; glob crucifer în mîna dreaptă, sceptru cu cruce în cea stîngă. IRINH AΓOVSTI *(Irinê A(u)g(o)usti). Il. 31.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 398, Tolstoi, p. 980.

Tipul 3. *Solidus.* Aur. Avers și revers, imagine și inscripție identică: bust frontal al Irinei, încoronată ca mai sus, dar cu două (și nu cu patru) elemente triunghiulare; costum, atribute și poziție a mîinilor ca pe emisiunile de mai sus. EIRINH BASILISSH *(Eirinê basilissê). Il. 34.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 400. Tolstoi, p. 983.

Tipul 4. Argint. Avers: cruce înălțată pe patru trepte. IHSVSXRISTVSNICA *(Ihsus Xristus nica).* Pe revers, numai inscripția: CONS/TANTINO/SSIRINIE/CΘEVBA/SILIS *(Constantinos kai Irini ec theou basileis). Il. 30.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 398. Tolstoi, p. 981.

Nichifor I (802—811)

Solidus. Aur. Avers: bustul lui Nichifor văzut din față; *stemma* perlată cu cruce, mantie cu fibulă rotundă cu trei verigi; ține o cruce în dreapta, iar în stînga *mappa.* NICIFOROS BASILE *(Nicêforos basileus).* Revers: bustul lui Staurakios, fiul lui Nichifor, imberb, văzut din față; aceeași coroană și mantie cu fibulă; ține globul cu cruce în dreapta și *mappa* în stînga. STAVRACIS DESPOSX *(Stauracios despotês* și o literă cu valoare numerică: număr de atelier). *Il. 35.*

Mihail I Rhangabé (811—813)

Solidus. Aur. Avers: bustul văzut din față al lui Mihail; *stemma* perlată cu cruce, mantie cu fibulă rotundă cu trei verigi; ține o cruce în mîna dreaptă, iar în stînga *mappa.* MIXAHL BASILES *(Michaêl basileus).* Revers: bustul văzut din față al lui Theofilact, fiul lui Mihail; aceeași coroană, loros încrucișat, ține globul cu cruce în dreapta și un lung sceptru terminat cu o cruce în stînga. ΘOFY-

LACTOS DESPSE (*Theophylactos despotês E*, ultima literă desemnînd numărul atelierului monetar). *Il. 39.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 405. Tolstoi, p. 995.

Argint. Avers: cruce pe patru trepte IHSVSX-RISTVSNICA (*Ihsus Xristus nica*). Revers: numai inscripția +MIXA/HLSΘEOFV/LACTEECΘ/BASILIS-RO/MAION (*Michaêl kai Theofylacte ec Theou basileis Romaion*). *Il. 36.*

Leon al V-lea Armeanul (813—820)

Solidus. Aur. Avers: bustul lui Leon văzut din față; chip, coroană, costum, poziție a brațului și a mîinilor, cruce și *mappa* ca pe emisiunea lui Nichifor de mai sus. LEON BASILEUS. Revers: bustul lui Constantin, fiul lui Leon al V-lea; cu excepția chipului, imberb, reprezentarea o reia pe cea a lui Staurakios, fiul lui Nichifor, de pe emisiunea de mai sus. CONSTANTSFδFSPA (*Constantinos despotês A*, ultima literă are probabil o valoare numerică; ne întrebăm totuși dacă au existat treizeci de ateliere monetare). *Il. 37.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 409. Tolstoi, p. 1003.

Argint. Avers: cruce pe patru trepte, IHSVSX-RISTVSNICA (*Iesus Xristus nica*). Reversul ocupat numai de inscripția +LEON/SCONSTAN/TINEECΘ-EY/BASILISRO/MAION (*+Leon kai Constantine ec Theou basileis Romaion*). *Il. 38.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 409. Tolstoi, p. 1005.

Mihail al II-lea (820—829)

Solidus. Aur. Avers: bustul văzut din față al lui Mihail; *stemma* perlată cu cruce, mantie cu fibulă rotundă cu trei verigi; ține o cruce cu cîrjă în dreapta și *mappa* în stînga. MIXAHL BASILEVS. Pe revers, bustul fiului său, Theofil, văzut din față; aceeași coroană; loros încrucișat; ține un glob surmontat de o cruce în dreapta și sceptru cruciger în stînga. ΘEOFILODESP+E (*Theofilos despotys+* și o literă cu valoare numerică indicînd atelierul nr. 5). *Il. 41.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 414. Tolstoi, p. 1016.

Argint. Avers: cruce pe patru trepte. IHSVSX-RISTVS NICA (*Ihsous Xristus nica*). Reversul ocupat numai de inscripția MIXA/HLSΘEOFI/LEECΘ-

EY/BASILISRO/MAION *(Michaêl kai Theofile ec Theou basileis Romaion). Il. 40.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 414. Tolstoi, p. 1019.

Theofil (829—842)

Solidus. Primul tip. Aur. Avers: bustul văzut din față al lui Theofil; *stemma* perlată cu cruce, loros încrucișat; ține un glob cruciger în dreapta și un sceptru terminat cu o cruce în stînga. ΘEOFILOSBASILE' *(Theofilos basileus).* Revers: cruce cu dublă traversă pe trei trepte. CVRIE BOHΘH TOSODOVLO *(Kurie boêthê tô sô doulô:* Doamne, miluiește-l pe robul tău). *Il. 42.*

Exemplar la Dumbarton Oaks, Cf. Wroth, II, p. 419. Tolstoi, p. 1026.

Solidus. Al doilea tip. Aur. Avers: Theofil bust văzut din față; *stemma* perlată cu cruce; mantie cu fibulă rotundă cu trei verigi; cruce cu dublă traversă în dreapta, *mappa* în stînga. ΘEOFILOSBASILEC *(Theofilos basileus).* Revers: bustul frontal al lui Mihail al II-lea, tatăl lui Theofil, și cel al fiului său mai mare, Constantin; două efigii identice, dar a doua mai mică și imberbă. Coroane și mantii cu fibule ca cele ale lui Theofil de pe avers; brațe și mîini invizibile. +MIXAHL S CONSTANTIN' *(Michaêl kai Constantinos).* Cruce în mijlocul cîmpului, deasupra figurilor. *Il. 43.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 419.

Bronz. Avers: Theofil în picioare, văzut frontal pînă la genunchi; coroană cu egretă (ștearsă), loros încrucișat; labarum ornat cu o cruce și două mici discuri (?) în mîna sa dreaptă, glob surmontat de o cruce în cea stîngă. ΘEOFIL' BASIL *(Theofilos basileos).* Reversul ocupat numai de inscripția: +ΘEO/FILEAVG/OVSTESV/NICAS *(+ Theofile auguste su nicas:* Theofile împărate să învingi). *Il. 44.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 423. Tolstoi, p. 1032.

B. IMAGINEA LUI CHRISTOS ŞI CRUCEA DE PE POARTA PALATULUI

Alături de ciclul reprezentărilor sinoadelor ecumenice din Milion (v. *supra*), o altă imagine celebră — aflată pe faţada marii Porţi de Bronz, Chalke, intrarea principală a palatului imperial — s-a constituit ca o „mărturisire de credinţă" a împăratului domnitor.

Poarta de Bronz fusese construită de Constantin cel Mare. Pentru acest motiv, opinia publică îi atribuia, cel mai tîrziu din veacul al IX-lea, şi imaginea lui Christos care se găsea acolo. Dar această tradiţie, înregistrată în secolul al IX-lea, poate să nu aibă nici o valoare. Totuşi, atunci cînd citim în *Vita Constantini* (v. *infra*) că Christosul de pe Poarta de Bronz înlocuise, la ordinele lui Constantin, chiar o efigie a împăratului, această tradiţie merită să fie avută în vedere căci demersul atribuit primului împărat creştin se prezintă aici ca o antiteză a gesturilor împăraţilor iconoclaşti care, potrivit ortodocşilor, substituiseră reprezentărilor lui Christos propriile lor portrete [35]. Pe de altă parte, acest text, suscitînd un vechi obicei roman, ne aminteşte că Christosul de pe poarta palatului din Constantinopol ocupa în mod efectiv locul rezervat de drept imaginii suveranului proprietar al palatului [36]. Rămînem pe un teren nesigur atunci cînd citim, în Theofan şi în cronicarii care s-au inspirat după el, că împăratul Mauriciu (582—602) ar fi văzut în vis o imagine a lui Christos pe Poarta de Bronz [37]. Desigur, este vorba aici despre o anecdotă incontrolabilă. Dacă ea s-ar baza pe surse serioase, atunci s-ar impune concluzia că această imagine se găsea pe Poarta de Bronz spre 600. Judecînd după un alt text, din veacul al IX-lea, acele *Patria* constantinopolitane (Preger II, 196—197), Mauriciu însuşi ar fi fixat această imagine pe Poartă, alături de statuile soţiei şi copiilor săi, şi înţelegem astfel mai bine de ce el a beneficiat de vi-

ziunea unei imagini a lui Christos de pe Poartă. Nu sînt aici decît ipoteze, care au însă de partea lor un fapt de ordin general, de data aceasta sigur (ne-am ocupat de el mai înainte)[38]: interesul pentru imaginile lui Christos, în calitate de imagini protectoare ale Bizanțului, ale suveranilor și armatelor, s-a manifestat în mediile oficiale bizantine în ultimul sfert al secolului al VI-lea, adică exact în epoca „vedeniei" lui Mauriciu. Atunci apar „achiropiitele" armatelor și, aproape sigur, mozaicul de deasupra tronului imperial din Chrysotriclinos, înfățiș ndu-l pe Christos în slavă. Crearea unei alte imagini a lui Christos, pe poarta palatului constantinian, se înscrie perfect în aceeași serie de fapte care mărturisesc prima mare creștere a interesului față de reprezentările lui Christos din partea autorităților imperiului și se leagă, probabil, de ideile unei *renovatio* a epocii constantiniene.

După *Patria,* Mauriciu ar fi instalat pe Poarta de Bronz o imagine „teandrică" a lui Christos și, deasupra ei *(sic),* propria sa statuie și cele ale nevestei și copiilor săi *(tou Maurikiou stêlê kai tês gynaikos tou basileôs kai teknôn autou en tê Chalkê istatai anôthen tês Theandrikês eikonos tou Iêsou Christou. yp' autou gar kateskeuasthêsan).* Fără să pot să-mi dau seama cum se grupau, la fața locului, pe peretele porții Chalke, aceste reprezentări lucrate în tehnici diferite, mă întreb dacă opera lui Mauriciu (admițînd că *Patria* au dreptate) nu era cumva inspirată de faimoasa compoziție constantiniană de pe aceeași Chalke (în interior ?) : împăratul și fiii săi triumfînd asupra șarpelui (păgînismului) grație unui ajutor divin[39].

Totuși, din punct de vedere istoric, acest prim episod al istoriei imaginii lui Christos de pe Chalke nu este sigur, și este poate preferabil să începem prin a semnala pur și simplu faptul că această icoană se afla de multă vreme pe fațada Porții de Bronz atunci cînd

a fost distrusă la ordinul lui Leon al III-lea. Desigur, dacă am da deoparte tradițiile asupra originii constantiniene a acestei imagini, precum și textele referitoare la Mauriciu, n-am mai avea nici o altă mărturie pentru a susține că imaginea lui Christos de pe Chalke este cu mult anterioară acestui eveniment (726). Totuși această concluzie se impune, dată fiind reacția violentă provocată de distrugerea ei ordonată de împărat, explicabilă numai prin aceea că efigia se bucura de o reputație puternic înrădăcinată în conștiințele locuitorilor capitalei bizantine.

Distrugerea acestei imagini a lui Christos este primul act al iconoclasmului imperial care ne-a fost transmis de izvoare, și este cu atît mai remarcabil cu cît a precedat — probabil cu patru ani — edictul imperial de interzicere a icoanelor. Actul brutal al lui Leon al III-lea are valoare de simbol : în propriul său palat, împăratul acționează conform propriilor sale convingeri, sincere sau interesate. El nu putea ignora totuși faptul că imaginea lui Christos de deasupra marii porți a palatului este o „mărturisire de credință" a suveranului care locuiește acolo și că distrugerea acestei imagini este un act public. Evenimentele au confirmat fără întîrziere această idee : mulțimea — compusă mai ales din femei, ni se spune, dar aparținînd tuturor claselor — se răscoală, îl ucide pe funcționarul imperial însărcinat cu executarea poruncii și provoacă astfel represalii crude din partea lui Leon al III-lea [40].

Totuși, împăratul nu s-a mulțumit numai să distrugă icoana. El a înlocuit imaginea lui Christos cu o cruce însoțită de o inscripție (v. *infra*) care este, dacă nu o scuză, atunci o explicație a îndepărtării imaginii și a instalării crucii : „împăratul nu poate să accepte o icoană a lui Christos fără glas și fără răsuflare, iar Scriptura, la rîndul ei, se împotrivește înfățișării lui Christos (numai) prin firea sa ome-

nească ; iată de ce Leon şi (fiul său) «noul» Constantin au însemnat poarta palatului cu semnul de trei ori fericit al crucii, slava credincioşilor".

Această inscripţie este instructivă şi în alte privinţe. Mai întîi, în calitate de antiteză faţă de opinia Conciliului Quinisext, anterioară cu numai 35 de ani, care îşi exprimase deplina încredere în imaginile lui Christos-Logos *întrupat*, respingînd acele *typoi* pe care Leon al III-lea le reinstalează în arta Bizanţului. Şi într-o parte şi în cealaltă ne izbim de aceeaşi credinţă în necesitatea unei opţiuni între *imaginea* lui Christos şi *semnul* lui Christos ; numai că alegerea a fost făcută în sensuri opuse. Ne aflăm în epoca soluţiilor radicale, *manu militari*, care se potrivesc, de altfel, unui împărat care a fost un mare comandant de armate.

Imaginea distrusă de către Leon al III-lea a fost cu siguranţă pictată şi nu sculptată. Era desigur un mozaic. Într-adevăr, Theofan o numeşte *ê eikôn*, în timp ce pentru statui el foloseşte termenii *o andrias* şi *ê stêlê* (Bonn, 634). Cît despre cel de-al doilea text vechi care descrie evenimentele din 726, *Vita s. Stephani Iunioris* (v. *infra*), el este încă şi mai explicit, întrucît spune că icoana a fost arsă. La fel, imaginea lui Christos, restaurată de Irina Ateniana spre 787, era tot o pictură : un text, destul de puţin sigur e adevărat, spunea de-a dreptul *dia psêphidôn* [41*], iar *Scriptor incertus* ne informează (v. *infra*) că, o dată cu reînnodarea manifestărilor iconoclaste sub Leon al V-lea Armeanul, această imagine întemeiată de Irina a putut fi luată din locul în care se găsea pe faţada Porţii de Bronz. Pioasa împărăteasă a instalat de bună seamă pe această faţadă un mozaic portativ care a fost scos din ascunzătoarea unde fusese adăpostit sub Leon al V-lea, restaurat şi reaşezat la loc, după 843, prin grija

* Adică făcut din pietricele de mozaic. (N. tr.).

altei împărătese devotată icoanelor, Theodora. Am spus cu bună știință că a fost restaurat, căci același *Scriptor incertus* ne informează că soldații lui Leon al V-lea îl profanaseră, aruncînd în el cu pietre și bulgări de noroi. Acest text, care-l arată pe Leon al V-lea ca instigator al acestei manifestații în căutarea unui pretext pentru a îndepărta icoana — ceea ce a și făcut *(katabasômen... tên eikona)* — ne îngăduie să ne imaginăm că icoana instalată de Irina nu a pierit în timpul incidentului provocat de soldații lui Leon al V-lea. Dimpotrivă, versiunea acestei anecdote cuprinsă în Scrisoarea celor trei patriarhi adresată lui Theofil (v. textul *infra*) lasă să se înțeleagă că imaginea a fost distrusă ; dar acest text este cu siguranță mai puțin precis în ceea ce privește detaliile evenimentelor din Constantinopol.

Textul care semnalează pe scurt prima reinstaurare a icoanei lui Christos de pe Chalke, de către Irina, nu ne spune dacă, cu acest prilej, împărăteasa a înlăturat crucea instalată de Leon al III-lea în locul icoanei originare a lui Iisus. Este posibil ca Irina să nu se fi atins de cruce, inaugurînd astfel o soluție conciliatoare : imaginea lui Christos și semnul crucii alăturate. În orice caz, este exact ceea ce se putea vedea pe Poartă după restaurarea finală din 843 : crucea *și* imaginea lui Christos. Epigrama patriarhului Methodie, scrisă între 843 și 847, spune clar acest lucru (v. *infra*). Ne aflăm, de data aceasta, în fața unei atitudini prudente a autorității imperiale, atît de diferită de cea a lui Leon al III-lea și cea a lui Leon al V-lea ori, înainte de ei, a lui Iustinian al II-lea. Și trebuie să spunem că aceste observații se acordă perfect cu ceea ce știm despre atitudinea împăraților din secolele al VIII-lea și al IX-lea, și a anturajului lor, față de icoane : mai întîi radicalism brutal, apoi toleranță crescîndă. Fără să excludem unele violențe trecătoare, situația din veacul al IX-lea ne arată mai multă ezitare, și de o parte și de

cealaltă : iconoclaștii care întîrzie persecuțiile și nu urmăresc punerea lor în aplicare, ortodocșii care, treizeci de ani după sfîrșitul oficial al crizei iconoclaste, nu reușesc să termine decorația murală iconografică de la Sf. Sofia (v. *infra*).

Dar cele cîteva texte pe care tocmai le-am citat ne mai arată și altceva în afară de scăderea treptată a exclusivismului iconoclaștilor și iconodulilor. Ele ne furnizează două definiții teologice referitoare la imaginile lui Christos, una redactată între 726 și 741, iar cealaltă între 843 și 847. Prima este iconoclastă, iar cealaltă iconofilă, dar ambele ne prezintă doctrina oficială, *așa cum era ea înțeleasă de împărați*, atunci cînd era vorba de a o aplica imaginii celei mai reprezentative din imperiu, cea care se înfățișa tuturor privirilor deasupra intrării în Palatul Sacru. Puține documente referitoare la controversa teologică asupra icoanelor pot fi datate cu atîta precizie, și cum avem de-a face cu inscripții care însoțeau imaginile de pe marea poartă a Palatului, sîntem siguri că aflăm din ele, în mod nemijlocit, gîndirea suveranilor bizantini : a lui Leon al III-lea care a inaugurat iconoclasmul imperial și a Theodorei care i-a pus capăt.

Inscripția lui Leon al III-lea, oricît de scurtă ar fi, este redactată în numele împăratului și al fiului său Constantin, viitorul Constantin al V-lea. Numit „noul Constantin", acesta din urmă este deja asociat la puterea imperială a părintelui său, ceea ce nu ne oferă însă mai multă precizie cronologică, căci el este asociat încă din 720, în timp ce distrugerea icoanei lui Christos nu poate fi anterioară anului 726. Este însă plauzibil că instalarea crucii în locul icoanei să fi avut loc la o dată mai apropiată de 726 decît de 741, data morții lui Leon al III-lea. Inscripția menționează expres „porțile palatului" lîngă care suveranii au instalat crucea, ceea ce este o aluzie evidentă la funcția acestei cruci care a înlocuit icoana : sem-

nului crucii, și nu chipului lui Christos, înțeleg cei doi împărați să-și încredințeze palatul și întreg imperiul. Două detalii ne certifică că nu este vorba aici despre o simplă devoțiune personală : crucea este numită „slava credincioșilor", adică a *tuturor* credincioșilor, iar, pe de altă parte, Leon al III-lea își asociază fiul la această operă, fiu care, spune el, este un nou Constantin, adică un principe creștin care reînnoiește apelul la cruce și la gloria acesteia, pe care vechiul Constantin o pusese deja în slujba imperiului credincioșilor.

Cu alte cuvinte, crucea pe care cei doi împărați au așezat-o în locul icoanei lui Christos era, înainte de toate, un semn al biruinței, instrumentul victoriei imperiale încă din vremea lui Constantin. Nici această idee și nici expresia ei iconografică nu îmbracă aspecte noi în arta oficială a secolului al VIII-lea. Leon și Constantin nu au inovat nimic, dacă avem în vedere, scoasă din context, numai reprezentarea crucii triumfale. Noutatea constă în faptul că această cruce a fost invitată să înlocuiască imaginea lui Christos, semnul crucii intrînd în competiție cu icoana lui Iisus, una excluzînd-o pe cealaltă. Inscripția exprimă foarte bine diferența esențială dintre natura celor două reprezentări : de o parte Christos însuși, cu al său *eidos* *, iar de cealaltă un semn, *staurou... typon* **.

Iconoclaștii nu s-au arătat întotdeauna favorabili cultului crucii [42], dar atunci cînd erau — după cum mărturisesc monedele și inscripțiile —, erau în sensul care se întrevede din inscripția lui Leon al III-lea. Și nu numai pentru că biruința împotriva dușmanilor imperiului fusese asigurată de cruce — motiv pentru care ea era cultivată de arta imperială încă din secolul al V-lea [43] —, dar și pentru că ea se constituia într-un simbol al religiei creștine,

---

* Specie, aspect. (N. tr.).
* Tipul crucii. (N. tr.).

după cum se cerea în această epocă, mai mult decît oricînd, din pricina coexistenței mai multor state, mîndrindu-se fiecare cu o religie distinctă și etalîndu-și propriile simboluri. Iar semnul trebuia să fie abstract, pentru a nu risca o contaminare cu procedeele idolatre.

Or, nimic nu este mai tipic, pentru prima perioadă a iconoclasmului, decît acuzațiile de idolatrie cu care creștinii ortodocși erau copleșiți simultan din partea evreilor, musulmanilor și creștinilor ostili imaginilor. Sîntem siguri acum că în timpul primei perioade de pînă la Conciliul iconoclast din 754, întreaga polemică dintre adversarii și apărătorii icoanelor se învîrtea în jurul acestei acuzații de idolatrie [44] și că, de ambele părți, se recurgea la argumentele stabilite în discuțiile, frecvente începînd cu secolul al VI-lea, dintre creștini și evrei [45]. Inscripția lui Leon al III-lea reflectă, cum nu se poate mai bine, această stare de lucruri. Într-adevăr, înainte de a vorbi despre slăvita cruce, sub protecția căreia se așază împreună cu fiul său, Leon se oprește asupra a ceea ce, pentru el, se prezintă ca opusul acestui semn creștin, spunînd că Dumnezeu (Domnul, o *despotês)* interzice înfățișarea lui Christos într-o imagine fără glas și fără răsuflare și că Scriptura respinge și ea aceste reprezentări într-o materie pămîntească. Este neîndoielnic că această primă jumătate a inscripției este în legătură cu argumentele obișnuite ale acestei epoci. Sub „domnul" sau „scriptura" se ascunde, de fapt, a doua poruncă a Vechiului Testament : o imagine de cult materială, făcută *ylê geêra* *, nu trebuie tolerată. Și cum, pe de altă parte, această reprezentare într-o materie inertă, fără glas, fără răsuflare, ar putea pretinde că-l înfățișează pe Christos ? Nu numai că aceste argumente aparțin polemicii tradiționale a evreilor împotriva imaginilor creștine, dar însăși tema imaginii neînsuflețite fusese utilizată,

* Materie pămîntească. (N. tr.).

încă din primele secole ale erei noastre, în vremea păgînismului, de către adversarii statuilor divine [46].

Ideile exprimate de această inscripție sînt exact cele pe care ne-am fi așteptat să le găsim în tabăra iconoclastă la începutul crizei. Cu ele s-a înarmat Leon al III-lea în războiul pe care l-a pornit împotriva imaginilor creștine ; iar primul act de ostilitate a fost tocmai suprimarea icoanei lui Christos de pe Chalke.

Textul, nu mai puțin oficial, căruia i se opune această declarație a lui Leon al III-lea este cel al canonului 82 al Conciliului Quinisext, pe care l-am reprodus și analizat mai sus. Ne amintim termenii folosiți de acest canon pentru respingerea „simbolurilor și aluziilor, tipurilor și umbrelor" și pentru recomandarea reprezentărilor directe ale lui Christos, sub înfățișarea sa umană, pentru a face pe înțeles „realitatea mîntuirii, a vieții lui Christos în trup, a suferințelor și morții sale mîntuitoare". Deci, în timp ce în 692 sînt interzise orice *typoi* ale lui Christos, tocmai un *typos* este singura figurație creștină admisă, spre 726, de către Leon al III-lea. Și invers, la această din urmă dată, împăratul iconoclast, referindu-se la Biblie, exclude orice posibilitate de a-l reprezenta pe Christos sub aspectul său material *(eidos... ylê geêra)*, în timp ce canonul 82 nu pune la îndoială dreptul de a reprezenta *ton anthrôpinon charaktêra* * al lui Christos și nu vede decît avantaje pentru mîntuire de pe urma înfățișării picturale a vieții sale *en sarki* **.

Nimic nu ne face să sesizăm mai bine revoluția pe care a provocat-o Leon al III-lea în ceea ce privește funcția religioasă a imaginilor în pietatea bizantinilor, decît confruntarea acestor două texte care tratează, deopotrivă, dar în mod diferit, despre imaginile lui

---

* Chipul omenesc. (N. tr.).

** În trup. (N. tr.).

Christos. Ceea ce combate Leon al III-lea, cu argumentele pe care le cunoaștem, se referă în principal la canonul Quinisextului, singurul text canonic care definea la acea epocă atitudinea Bisericii față de icoane. Și tocmai pentru acest motiv „declarația" lui Leon al III-lea de pe Chalke folosește aceleași termeni (opoziția dintre simboluri și imagini) ca și Părinții Sinodului din 692. Declarația sa este un fel de mărturisire sau de justificare *post factum*; în loc să anunțe viitorul, ea privește, mai degrabă, înapoi.

O sută de ani mai tîrziu, în lunga legendă a imaginii restaurate a lui Christos de pe Chalke (aparținînd zugravului-martir Lazăr), patriarhul Methodie se face interpretul unor idei cu totul diferite. Este vorba despre ideile care au circulat după Sinodul iconoclast din 754 și în timpul celui ortodox din 787, cu unele nuanțe adăugate mai tîrziu, tipice pentru perioada imediat următoare victoriei asupra iconoclasmului (843). Însăși lungimea acestei legende anunță intervenția teologiei. Ceea ce pare normal, avînd în vedere eforturile din 787 și din deceniile următoare, și distinge acest text de cel care l-a precedat, în același loc, cu un veac mai înainte. Nimic surprinzător, de altfel, căci, dacă ar fi să dăm crezare titlului epigramei, ea a fost compusă chiar de patriarhul Methodie. Această atribuire se coroborează, mi se pare, cu un detaliu specific : textul ne lasă să înțelegem că, pe Chalke, au existat odinioară, simultan, o cruce și o imagine a lui Christos. Or, aflăm dintr-un alt text, care ne vorbește despre activitatea lui Methodie din 843 [47], că patriarhul susținea că icoana lui Christos și crucea trebuie venerate simultan. Această soluție intermediară se potrivește admirabil cu atitudinea prudentă a lui Methodie și a împărătesei, în 843 și imediat după aceea. Aș admite cu dragă inimă că acea cruce descrisă de primele versuri ale epigramei nu este opera restauratorilor icoanelor din 843, ci chiar

crucea instalată de Leon al III-lea spre 726, cruce pe care nimeni n-a îndrăznit vreodată să o îndepărteze [48]. În orice caz, ea se găsea pe fațada Porții de Bronz imediat după 843 (și înainte de 847, anul morții lui Methodie) [49]. Această cruce a lui Leon al III-lea nu fusese deloc uitată și nici legenda care o însoțea și căreia Methodie pare să-i răspundă, peste veac (Theodor Studitul, la rîndul său, scrisese o refutație savantă a epigramei împăratului Leon al III-lea) [50].

Numai că, în această refutație, nu mai este vorba despre Biblie și despre atitudinea acesteia față de imagini. În epoca lui Methodie nu problema idolatriei ocupa spiritele, ci cea a raportului dintre icoanele lui Christos și doctrina christologică a Bisericii. Methodie ne reamintește deci că iconoclaștii, după conciliul lor din 754 [51], declarau că imaginile lui Christos sînt irealizabile, pentru că nici divinitatea singură, în Christos, și nici divinitatea asociată umanității lui Christos nu puteau fi reprezentate fără a leza dogma asupra celor două naturi ale lui Christos. Methodie a recurs și la acuzația, deseori folosită împotriva iconoclaștilor, potrivit căreia refuzul lor de a-l reprezenta pe Christos era echivalent cu o negare a realității întrupării, și, în consecință, a realității morții și învierii Domnului. Ceea ce însemna o anulare a lucrării mîntuitoare, căci nu există împlinire a făgăduinței după care toți oamenii vor învia fără ca Christos să fi murit și să fi înviat cu adevărat. Acest argument celebru al iconodulilor în polemica lor cu iconoclaștii este curent mai ales după Conciliul din 787 [52]. Dovedind caracterul eretic al acestei concluzii care decurge în mod necesar din refuzul de a-l înfățișa pe Christos, Methodie, urmînd exemplul altor iconoduli, încearcă să demonstreze caracterul absurd al acestui refuz. Cu toată brutalitatea cu care ne-au obișnuit disputele religioase ale acelei vremi, Methodie îi numește pe iconoclaști maniheeni și denunță obrăznicia

lor „leonină". Dar, în același timp, el se lansează într-o demonstrație a propriei sale doctrine favorabile imaginilor, revenind de cîteva ori asupra noțiunilor de descriptibilitate și indescriptibilitate a lui Christos — temă curentă în teologia bizantină după Conciliul din 787, mai ales în tratatele lui Nichifor [53] și Theodor Studitul [54]. După exemplul acestor teologi, patriarhul concede iconodulilor că Dumnezeu nu poate fi „descris", adică definit de o imagine, pentru că imaginea nu reproduce decît ceea ce este materie. Dar el adaugă, și acesta cred că este pasajul esențial al textului : eu îl înfățișez pe Christos cel întrupat, trupul său supus suferinței, dar declar, în același timp, că divinul este nereprezentabil. Ceea ce înseamnă că a înfățișa doar una dintre cele două naturi ale lui Christos nu implică negarea celeilalte. Mai degrabă putem afla, în acest mod, cîte ceva despre această natură divină : firea ta omenească, o Cuvinte, mă face să înțeleg firea ta cu neputință de înfățișat a lui Dumnezeu. În acest sens demonstrația lui Methodie trebuie considerată ca o antiteză a inscripției lui Leon al III-lea : pentru împărat reprezentarea lui Christos nu este posibilă pentru că imaginea sa aparentă, lucrată în materie pămîntească, nu este decît un lucru fără viață ; dimpotrivă, pentru patriarh aceeași imagine materială a lui Christos este cu putință de realizat (căci altfel nu ar mai exista o iconomie a mîntuirii) și deși ea nu înfățișează decît Cuvîntul *întrupat*, ne ajută să înțelegem cealaltă natură a lui Christos, cea divină, și mai ales faptul că aceasta este cu neputință de reprezentat. Ceea ce ne aduce în memorie cuvintele de la începutul epigramei, unde Methodie declară a venera *adevăratul trup* al lui Christos (adevăratul trup înseamnă, după mine, trupul cu adevărat material, asemănător întru toate celui al unui om real, adică rod al unei întrupări desăvîrșite), atît în imaginea crucii, cît și în reprezentarea lui Christos. Avem de-a face cu o reabilitare

sistematică a trupului, în ceea ce-l priveşte pe Christos şi, bineînţeles, această atitudine este la antipodul denigrării materiei de către iconoclaşti, în epigrama lui Leon al III-lea în special. Or, această tendinţă de a reabilita trupescul în persoana lui Christos ne certifică conştientizarea unui fapt esenţial pentru soarta imaginilor sfinte în Bizanţ : Christos, prin întruparea sa efectivă, a conferit trupului omenesc un prestigiu care, de acum înainte, va rămîne stabil [55]. Dacă este adevărat că divinul nu este reprezentabil, în schimb trupul material, care la Christos a fost locuit de Dumnezeu, încetează de a mai fi un obiect fără glas şi neînsufleţit care, după cum susţinea Leon al III-lea, nu ne putea spune nimic depre Dumnezeu.

Recunoaştem, în epigrama lui Methodie, o atitudine care, fără să fie enunţată *expressis verbis*, găseşte în imaginile religioase o părticică din „energia" divină sau din harul lui Dumnezeu. Ceea ce ne face să ne gîndim, cum am făcut-o deja în legătură cu inscripţia lui Leon al III-lea, la poziţiile asemănătoare faţă de imaginile sfinte ale intelectualilor păgîni din ultimele veacuri de idolatrie. Am avut prilejul să discutăm, cînd am pomenit cuvintele lui Leon al III-lea cu privire la imaginea „fără glas şi neînsufleţită" la care era condamnată orice înfăţişare a trupului lui Christos, despre adversarii păgîni ai idolilor care contestau prezenţa reală a zeilor în statuile nemişcate, mute şi lipsite de viaţă [56]. Or, tot atîtea analogii putem găsi şi în tema opusă, cea a statuii însufleţite de o viaţă transmisă de zeul care locuieşte în ea, împărtăşită de filozofii religioşi păgîni din primele secole ale erei noastre. Statuia zeului este cu adevărat din bronz sau din lemn, ea nu ştie nici să vorbească şi nici să se mişte, dar zeul pe care ea îl reprezintă poate să vină să locuiască în ea, însufleţind-o şi transformînd-o într-un vehicul al sacrului [57]. În primul caz (cf. Leon al III-lea) materia este

nu numai opusă divinului, dar chiar o negare a acestuia ; în cel de-al doilea (Methodie), natura este readusă la viață și însuflețită de zeii care se instalează în ea. Altfel spus, în ambele faze ale discuțiilor pro și contra icoanelor, în Bizanț, în secolele al VIII-lea și al IX-lea, s-a făcut apel la argumente cunoscute deja Antichității tîrzii, născute în cadrul polemicii din jurul imaginilor sacre păgîne. Nu nouă ni se cade să hotărîm dacă această asemănare este datorată unei analogii a obiectului dezbaterilor sau unei influențe oarecare a autorilor vechi. Această ultimă ipoteză ar merita să fie examinată cu atît mai multă atenție cu cît progresul discuțiilor teologice asupra icoanelor, după 754 și 787, nu a putut avea loc decît în urma recursului la literatura teologică și filozofică mai veche, care mergea uneori dincolo de Părinții Bisericii. Atunci cînd cele două părți au început să facă apel la erudiție, în ultima fază a iconoclasmului, dezbaterile din jurul imaginilor s-au ridicat la un nivel mult superior polemicii elementare din vremea lui Leon al III-lea [58].

Vom vedea, în ultima parte a acestui studiu, care au fost argumentele de origine neoplatoniciană folosite de apărătorii imaginilor, reflectate, de altfel, și în epigrama patriarhului Methodie [59]. Să amintim pentru moment că, între secolele I și al IV-lea după Christos, au fost dezvoltate, în scopul apărării imaginilor sacre păgîne fie împotriva scepticilor [60], fie a creștinilor [61], unele considerații asupra participării ființei reprezentate la reprezentarea sa materială. Creștinii ortodocși și-au asumat, la rîndul lor, sarcina de a justifica imaginile creștine împotriva acuzației de idolatrie al căror obiect deveniseră. Acceptînd această sarcină, și în tentativa de a demonstra că icoanele au o valoare religioasă fără să se asimileze idolilor, ei au readus la viață argumentele neoplatoniciene la care, de secole, nu se mai gîndise nimeni.

Inscripțiile care s-au substituit unele pe altele lîngă imaginea crucii sau a lui Christos, sau a celor două reunite, reflectă în mod admirabil diferitele stadii ale discuțiilor purtate în jurul icoanelor între 726 și 843. Ele ne ajută să surprindem pe viu evoluția acestei polemici, transmițîndu-ne termenii prin care, la începutul și la sfîrșitul perioadei iconoclaste, erau definite, în anturajul imediat al împăraților care au declanșat și au pus capăt Disputei, punctele esențiale ale doctrinei.

Aceste inscripții sînt prețioase și pentru alt motiv. Cum ele ne păstrează, prima, chiar cuvintele împăraților iconoclaști, Leon al III-lea și Constantin al V-lea, iar cea de-a doua, pe cele ale patriarhului care, împreună cu Theodora, a reinstaurat cultul icoanelor, terminologia pe care ele o folosesc răspunde cu siguranță noțiunilor fundamentale ale iconoclaștilor și iconodulilor celor mai responsabili. Or, analizîndu-le atent, constatăm o diferență pronunțată între cele două noțiuni despre imagine. Iconodulii — reprezentați de Methodie prin epigrama sa, și înainte de el prin Sfîntul Ioan Damaschinul [62] — sînt îndatorați filozofiei clasice pentru ideea, care azi ni se pare evidentă, potrivit căreia imaginea, imitînd aparența cuiva, se distinge de acesta prin esența sau natura sa (lemn sau pînză acoperită de culori, de o parte ; ființă însuflețită de cealaltă). Or, iconoclaștii — începînd cu Leon al III-lea și Constantin al V-lea în numele cărora a fost redactată inscripția de pe Poarta de Bronz — erau departe de a gîndi astfel. Ei au condamnat icoana lui Christos de pe Poarta de Bronz și au poruncit să fie distrusă tocmai pentru că era fără glas și fără răsuflare ; căci, în ochii lor, această reprezentare — distinctă de ființa vie pe care pretindea că o înfățișează prin absența cîtorva facultăți esențiale, cele de a vorbi și de a respira în primul rînd — nu era o imagine a lui Christos. În conformitate cu epigrama lui Leon al III-lea și Constantin al V-lea,

cel de-al doilea împărat iconoclast afirmă, *expressis verbis*, în tratatul său apologetic despre iconoclasm (ale cărui fragmente ne sînt cunoscute prin intermediul refutației publicate mai tîrziu de către patriarhul iconofil Nichifor), că o imagine nu este adevărată decît atunci cînd este consubstanțială cu cel pe care ea îl reprezintă [63]. Așa cum a observat foarte exact G. Ostrogorsky [64], cele două părți nu vorbeau aceeași limbă. Epigrama de pe Poarta de Bronz confirmă această observație : împărații Leon și Constantin n-ar fi tolerat imaginea lui Christos decît dacă ea ar fi putut respira și vorbi, adică dacă ea ar fi fost *însuflețită*, și în această privință ei nu erau departe de a concepe imaginea ca pe un obiect magic. Or, această noțiune despre imagine, străină tradiției grecești, se apropie de cea care predomină la musulmani și pe care aceștia au moștenit-o de la înaintașii lor din țările Levantului. Arta islamică, care înlătură în mod sistematic imaginile lui Dumnezeu și, în arta religioasă, și pe cele ale tuturor ființelor vii deopotrivă, nu împărtășește ea oare aceeași convingere ? Neputînd fi consubstanțială cu Dumnezeu și nici cu vreo altă ființă vie, imaginea este nulă și neavenită. În arta musulmană — cu excepția ciclului princiar și a ilustrației cărților științifice — imaginea nu este păstrată decît în vederea unor reprezentări superstițioase, profilactice și apotropaice [65], tocmai pentru că numai în acest domeniu putea fi admisă, implicit, posibilitatea „consubstanțialității« reprezentării și reprezentatului și, în consecință, o substituire a unuia cu celălalt. Leii și dragonii, cîinii înlănțuiți de pe porțile musulmane, animalele și monștrii astrologici, perechile de ochi care apar pe atîtea obiecte islamice nu au împărtășit soarta celorlalte imagini de ființe însuflețite — excluse din repertoriul subiectelor posibile ale artei — pentru că le era atribuită, implicit, facultatea de a părăsi starea de imagine și de a acționa asemeni unor lei sau dragoni

vii, ori ca niște perechi de ochi prietenoși sau dușmănoși.

Acest lucru reiese limpede din anumite pasaje din Coran asupra cărora mi-a atras atenția regretatul meu coleg Henri Corbin : 1) *Surata* III, versetul 43 (versetele sînt numerotate după ediția iraniană a Coranului) (Episodul Buneivestiri ; Iisus va fi Trimisul lui Dumnezeu pe lîngă copiii lui Israel) : „El le va spune : Iată că vin la voi cu un semn de la Domnul Dumnezeul vostru. Voi face din lut chipul unei păsări, voi sufla asupra ei și iată că ea se va preschimba în pasăre, cu îngăduința lui Dumnezeu...“ (cf. *Surata* V, verset 110) ; 2) *Surata* XX, verset 96 (Episodul vițelului de aur ; Samariteanul aruncă în foc podoabe și bijuterii și scoate din el un vițel adevărat, mugind) ; „Si tu, o Samaritene, care a fost țelul tău ? El răspunse : Am văzut ceea ce ei nu vedeau. Am luat un pumn de pulbere de sub picioarele trimisului lui Dumnezeu și l-am aruncat în vițelul de aur topit“ ; Corbin recomandă consultarea foarte frumoaselor interpretări mistice ale acestor versete din tratatul, din veacul al XI-lea, al lui Ibn' Arabî, *Fusûs al-Hikam* (ed. Affifi, Cairo 1946, I, pp. 138 *sq.*, 192 *sq.*) ; 3) Un hadîth : Bukhârî, SaHîB, Bouloq 1312 H., VII, p. 167 : „În ziua învierii, cei care au făurit chipuri vor fi supuși la cea mai grea caznă și li se va spune : dați viață la tot ceea ce ați zămislit“ (Cf. P. Kraus, *Jâbri ibn Hayyam*, II, Cairo 1942, p. 134, n. 2). Vedem deci că fiecare imagine este susceptibilă de a se transforma într-o ființă vie.

Leon al III-lea și Constantin al V-lea, atunci cînd respingeau icoana lui Christos pentru că era lipsită de răsuflare și de glas și Constantin al V-lea, atunci cînd cerea, pentru a admite această icoană, ca ea să fie consubstanțială *(omoousion)* cu modelul ei, gîndeau asemeni musulmanilor care tocmai își alegeau calea definitivă de evoluție a artei lor figurative.

Nu mă gîndesc totuşi la o posibilă influenţă a tinerei arte islamice pe cale de formare, nici chiar la o supravieţuire a polemicii evreieşti şi musulmane dirijată împotriva imaginilor creştine. Fără să fie excluse, aceste ipoteze au puţine şanse de a se transforma în certitudini, căci asta ar cere confruntări cu texte şi monumente care nu mai există. Este însă sigur, în schimb, faptul că împăraţii isaurieni erau originari dintr-una din provinciile periferice ale imperiului, care va cunoaşte apoi, timp de veacuri, imaginile cu tendinţe „magice", atît de tipice pentru arta musulmană [66]. Germaneia, de unde proveneau părinţii lui Leon al III-lea, se află în Mesopotamia de Nord, într-o regiune în care, o dată cu secolul al XI-lea, se vor instala numeroase şcoli musulmane cultivînd artele figurative „consubstanţiale". Însuşi Leon al III-lea, înainte de declanşarea campaniei împotriva imaginilor, trăise numeroşi ani în aceste regiuni, în fruntea unor armate care, ca pretutindeni în „themele" bizantine, se recrutau din populaţia locală. Acestor armate el le va datora tronul, iar imperiul dăinuirea. Altfel spus, ideile lui Leon al III-lea şi Constantin al V-lea erau înrădăcinate în mediul căruia ei îi aparţineau prin origine şi prin ataşamentul faţă de armatele din Orient [67].

Se mai pune o ultimă problemă, nu în legătură cu imaginile lui Christos şi cu crucea de deasupra intrării în palatul imperial, ci cu privire la istoria lor frămîntată, în timpul perioadei iconoclaste. Într-adevăr, de ce oare această istorie a fost atît de agitată tocmai în această perioadă ? Am spus, la începutul acestui capitol, că imaginea de pe Poarta de Bronz era un fel de mărturisire de credinţă a împăratului domnitor. Deoarece imaginea care surmonta intrarea aşeza locuinţa imperială sub protecţia unui simbol religios, ea era condamnată să se schimbe o dată cu credinţa suveranului în funcţie : în timp ce împăraţii iconoclaşti au supri-

mat efigia lui Christos pentru că respingeau folosirea icoanelor, adversarii lor au restabilit imaginea lui Christos pentru că ei adoptau icoanele. Dar, plasată acolo unde era, deasupra intrării principale a palatului, imaginea — sau simbolul (crucea) — lui Christos a putut fi încărcată cu o semnificație mai specifică și mai înaltă. Despre ea ne vom ocupa în capitolul următor, în legătură cu alte inițiative artistice ale împăraților și ținînd seama — fără să le adoptăm neapărat — de părerile emise de dușmanii acestor suverani.

Documente

1) Eusebie, *Vita Constantini*, III, 3 (ed. Heickel, p. 78).

Acesta (Constantin) a expus sub privirile tuturor, într-un tablou foarte înalt așezat pe fațada palatului imperial, pe de o parte, semnul mîntuitor al crucii, reprezentat deasupra capului său, iar pe de altă parte, fiara vrăjmașă și dușmănoasă care asediase Biserica lui Dumnezeu prin tirania necredincioșilor, făcută sub forma unui dragon care se îndreaptă spre abisul mării. Prezicerile din cărțile profeților lui Dumnezeu l-au numit pe acesta dragon și șarpe încolăcit. Fapt pentru care împăratul îl arăta tuturor pe acest dragon, turnat în ceară, la picioarele sale și ale copiilor săi, străpuns de o săgeată prin mijlocul trunchiului și prăvălit în abisurile mării, făcînd astfel o aluzie la dușmanul nevăzut al neamului omenesc, dușman înfățișat în retragere spre abisurile pierzaniei prin puterea semnului mîntuitor al Crucii, pe care-l purta (împăratul) deasupra capului. Cît despre mine, am fost cuprins de admirație în fața puterii de pătrundere a împăratului, care din inspirație divină a dat expresie vocilor profeților ce au strigat odinioară împo-

*triva acestei fiare, zicînd «aduce-va Dumnezeu sabia cea mare și înfricoșătoare împotriva balaurului, șarpele întortocheat care fuge, și va nimici dragonul cel din mare». Imaginile acestor lucruri au fost exprimate de împărat, întipărind în desen imitații aidoma lor (lucrurilor)**. Fără să vorbească despre o imagine a lui Christos care s-ar fi aflat pe Poarta de Bronz în vremea lui Constantin I, Eusebie semnalează că, pe această poartă, era înfățișată o compoziție simbolică a triumfului Creștinismului, în locul portretului ctitorului Constantin.

2) Theofan, *Cronografia* (Bonn, pp. 622—623). Text scris în secolul al IX-lea.

În 726 : *Iar poporul din orașul imperial întristîndu-se brusc din pricina noilor învățături se gîndea cum să se năpustească asupra acestuia (palatului), suprimînd c..iar cîțiva oameni împărătești care dădeau jos icoana Domnului cea de la Poarta cea Mare Chalke ; s-a mers pînă acolo încît mulți din aceștia (din poporul răsculat) au fost pedepsiți prin tăierea membrelor, biciuiri, exiluri și alte pedepse, mai cu seamă cei care se distingeau prin noblețe și elocință* **.

Cronografele posterioare se inspiră din acest text : Cedrenus, I, p. 795 ; Leon Grămăticul, p. 176.

3. *Vita s. Stephani Iunioris* (Migne, *P.G.*, 100, col. 1085).

Iar tiranul (a luat măsura) să coboare și să dea pradă focului sfînta icoană a Domnului Christos, Dumnezeul Nostru, situată deasupra porților împărătești, care datorită lucrăturii ei se cheamă sfînta Chalke, lucru pe care l-a și dus la îndeplinire. Dar, în această (operațiune de) coborîre, (unele) femei cinstite, întărite prin zel dumnezeiesc, au sărit cu forța asupra scării și trîntindu-l la pămînt pe spătarul care efectua operațiunea, l-au încredințat morții, tîrîndu-l și deșirîndu-l ***.

4) Epigramă sub imaginea crucii pe care Leon al III-lea a pus-o în locul icoanei lui Christos de pe Poarta de Bronz (Migne, *P.G.*, 99, 437).

Pentru poarta de la Chalke, dedesubtul crucii.
Chip fără glas, lipsit de suflare,
Nesuportînd stăpînul (Leon al III-lea) ca
Christos să fie înfățișat
Pe materie pămîntească, purtătoare de
reprezentări,

---

* Trad. T. Teoteoi.
** Trad. T. Teoteoi.
*** Trad. T. Teoteoi.

Leon împreună cu fiul său, tînărul Constantin
Imprimă prea fericita imagine a Crucii,
Fala credincioşilor, pe porţile Palatului.

5) *Scriptor incertus de Leone Bardae, apud Leonem Grammaticam* (Bonn, p. 355).

Inscripţie pe care împărăteasa Irina a aşezat-o deasupra imaginii lui Christos de pe Poarta de Bronz, o imagine pe care ea a reconstituit-o după 787.

După ce, aşadar, a fost scris deasupra icoanei
Că aceea pe care a dat-o jos odinioară
Leon cel ce atunci stăpînea
A înălţat-o din nou aici Irina.

(v. de asemenea textul din *Patria* citat mai departe).

6) *Scriptor incertus... apud Leonem Grammaticam* (Bonn, pp. 354—355).

Leon al V-lea Armeanul se ia din nou de icoana lui Christos de pe Poarta de Bronz. *Căci el avea şi nişte bărbaţi lipsiţi de credinţă care unelteau într-un gînd cu el şi prin care el întindea pe ascuns cursele. Prin aceştia pune la cale ca soldaţi lipsiţi de credinţă să lapideze icoana lui Christos care se afla pe poarta numită de bronz a Palatului. Deci au început ei să arunce cu pietre şi cu noroi în icoană, spunînd vorbe pline de nebunie şi necredinţă, invocînd iadul şi pe diavol şi altele de acest fel, lucruri pe care nu este îngăduit să le pomenim. Iar tiranul zise poporului: „să dăm jos de acolo icoana, pentru ca nu cumva armata să o necinstească", imitîndu-l întru aceasta pe Leon Isaurianul, ca şi cînd ar fi vrut să reînvie anii în care împărăţea acela... Căci acest Leon a dat-o jos, deoarece icoana exista de cînd a fost întemeiat oraşul* *.

7) *Epigramă a patriarhului Methodie despre imaginea lui Christos reconstituită de împărăteasa Theodora* (843—847).

Text preluat din teza de doctorat de Universitate, Paris, Facultatea de Litere, 1953, dactilografiată, a lui Cyril A. Mango, *Recherches sur le Palais Impérial de Constantinople*, pp. 99—100; epigrama a fost publicată de două ori, dar în periodice greu accesibile: Leo Sternbach, în „Eos" (Lwow) IV, 1897, pp. 150—151 şi Mgr. Sofronie de Leontopolis, în „Ort odoxia" 9, 1934, pp. 366—367; primul după *Paris suppl. gr.* 690, iar cel de-al doilea după *Ambros.* 41.

---

* Trad. T. Teoteoi.

A lui Methodie patriarhul (epigramă) pentru icoana de la Chalke

Christoase, privind icoana ta neprihănită
Şi crucea ta înscrisă-n relief.
Eu venerez cu-nchinăciune trupul tău adevărat,
Căci fiind cuvînt al Tatălui, atemporal prin fire,
Prin maică ai ajuns în timp, prin fire muritor.
Deci descrîndu-te pe tine şi scrîind în reprezentări
Eu nu cuprind firea ta cea imaterială.
Căci aceasta-i mai presus de scris şi pătimire.
Deci înfăţişînd trupul tău ce-a pătimit, Cuvinte,
Pe tine te numesc eu Dumnezeu de necuprins.
Dar urmaşii învăţăturilor lui Manes
Care flecăresc în chip necugetat despre aparenţă *
Numesc în mod nedemn întruchiparea-ţi simulacru.
Pe care întrupare luînd-o, ai mîntuit neamul omenesc.
Dar ei, nesuportînd să te privească reprezentat în icoană,
Fierbînd de mînie şi cu curaj de leu **,
Au dat jos prea venerabila ta imagine,
De mult reprezentată aici în formă vrednică de cinste.
A cărora nelegiuită rătăcire respingînd-o,
Împărăteasa Theodora, păzitor al credinţei,
Cu ale ei mlădiţe de aur şi porfir ***
Imitîndu-i pe dreptcredincioşii împăraţi
Şi arătîndu-se mai mult ca toţi dreptcredincioasă
A reînălţat-o pe aceasta cu credinţă şi înţelepciune
Pe poarta palatului aici de faţă,
Spre slava, lauda şi a ei faimă,
Spre măreţia întregii Biserici,
Pentru buna călăuzire a neamului omenesc
Şi căderea vrăjmaşilor răuvoitori şi barbari ****

---

* Aluzie la dochetism (N. tr.).
** Aluzie la Leon al III-lea (N. tr.).
*** Aluzie la copiii împărătesei (N. tr.).
**** Trad. T. Teoteoi.

8) Despre aceeaşi imagine a lui Christos de pe Poarta de Bronz refăcută de împărăteasa Theodora : *Patria*, II, p. 219.

NOTE

1. Wroth, II, p. 391, 392 ; pl. XLV, 16, 19.

2. Lihaciov, în „Byzantion" XI, 1936, pp. 473—474, cu reproducere.

3. V. *supra*, p. 70 şi *il. 52—56*. Utilizarea acestor sigilii este certificată de la Mauriciu la Constant al II-lea. Au fost ele folosite şi în domniile din intervalul 685—717 ? Tot ce se poate, şi în acest caz Leon al III-lea nu a făcut decît să prelungească o tradiţie veche de peste un veac. El a putut reînnoda această tradiţie pe baza unor exemple anterioare. Să notăm că, pe sigiliul lui Leon al III-lea, Theotokos ţine pruncul altfel decît pe sigiliile din secolele al VI-lea şi al VII-lea : ea îl poartă pe braţul stîng ; avem deci de-a face cu tipul Hodighitria, şi nu cu Nikopéa, cel care se va întoarce pe sigiliile împăraţilor şi patriarhilor după Triumful Ortodoxiei din 843 (v. *infra*, capitolul VIII).

4. O vedere de ansamblu asupra emisiunilor lui Artavasde la A. Abaecherli Boyce, *A. Solidus of Artavasdus*, în „The American Numismatic Society Museum Notes" V, 1952, pp. 89—102, pl. XV.

5. T. Whittemore, *An Unpublished Byzantine Seal*, în „Orientalia Christiana Periodica" XIII, 1947, 1—2, (Mélanges G. de Jerphanion), Roma 1947, pp. 376—382. Alte sigilii ale aceluiaşi Artavasde, dar însoţit de fiul său Nichifor, adoptă acelaşi tip : Lihaciov, *l.c.*, p. 469 ; acelaşi, *Nekotorye starejšie tipy pečati viz. imperatorov*, în *Numism. Sbornik* (Moscova), I, 1911, p. 529, *il. 63*.

6. V. exemplele citate la nota precedentă.

7. E Stein, *Forschungen und Fortschritte*, 1930, p. 182 *sq*. F. Dölger, în „Byz. Zeit." 36, 1936, p. 132 *sq*. ; 37, 1937, p. 579 ; 40, 1940, p. 518 *sq*. ; 54, 1952, pp. 189—190. V. Laurent, în „Cronica Numismatică

şi Arheologică" 119—120, 1940, p. 204 *sq.* G. Ostrogorsky, *Gesch. des byz. Staates*[2], p. 161. Exemplele de utilizare a aceleiaşi formule, înainte de recunoaşterea de către bizantini a titlului de împărat al lui Carol cel Mare, rămîn izolate şi nu compromit concluziile de mai sus. Felul în care noi am explicat utilizarea formulei *basileus tôn Rômaiôn* de către Artavasde (dorinţa de a afirma, în faţa adversarului său, caracterul legitim al autorităţii sale) nu face decît să confirme semnificaţia acestei formule. Caracterul *roman* al puterii a putut fi însă proclamat şi de principi care nu se găseau la Roma (împăraţii bizantini din veacul al IX-lea) sau nici chiar în Noua Romă (Artavasde).

8. Lihaciov, *Nekot. star. tipy.*, p. 527, fig. 60; *Sceaux*, p. 471. Cf. Pantchenko, *Catalogul molivdobulelor Institutului arheologic rus din Constantinopol* (în ruseşte), Sofia 1908, p. 103, nr. 297—309. Cf. p. 36, nr. 84 (85), pl. V, 4. Ebersolt, în „Revue Numismatique", 1914, nr. 139. Whittemore, *l.c.*, pp. 382—383.

9. Mansi, XIII, col. 260. 344; cf. 324, 326, 356.

10. G. Miles, *The Coinage of the Visigoths in Spain. Leovigild to Achila II*, New York 1952, pp. 67, 367 sq., pl. XXVIII, 12 etc. (formula *in Dei nomine* începînd cu Wamba, 672—680); pp. 67, 393, pl. XXXIII, 3 (formula *in Christi nomine* sub Egica, 687—702). Whittemore, *l.c.*, pp. 382—383, explică formula trinitară („în numele Tatălui...") prin influenţa presupusă a documentelor de cancelarie imperiale, care începeau adesea cu aceste cuvinte (exemplu în secolul al VI-lea: Codul Iustinian). Dar această explicaţie mi se pare insuficientă, invocarea Treimii fiind tot ce se poate mai obişnuit. Ceea ce ar trebui să explicăm este apariţia ei pe monede, în acel moment precis.

11. H. Lavoix, *Catalogue des monnaies musulmanes de la Bibliothèque Nationale*, I, 1887, p. 59 *sq.* *K. Museen zu Berlin, Katalog der orient. Münzen der östl. Chalifen*, Berlin 1898, p. 18 *sq.*, nr. 66 *sq.*

12. *Scrisoarea celor trei patriarhi din Orient către Theofil*, ed. Duchesne, p. 355. Cf. celelalte ediţii citate *infra*. Nichifor, *Antirrhet.* I, 27: Migne, *PG.*, 100, 276. Acelaşi, *Apologia pro ss. imag.*, *ibidem*, 561. Cele două texte reproduse *infra*.

13. V. textul reprodus *infra*, pp. 339—349, n. 10.

14. Împăraţi prezidînd jocurile, pe baza obeliscului theodosian, pe frescele din veacul al XI-lea de la Sfînta Sofia din Kiev şi, teoretic, toate efigiile monetare ale suveranului în care acesta apare cu *mappa* în mînă. Imaginile consulilor conducători ai jocurilor, de pe dipticele de fildeş din veacurile al

V-lea şi al VI-lea, adaptează la persoana consulului iconografia împăratului prezidînd jocurile.

15. Mansi, XIII, 353—356. Text reprodus *infra*.

16. *Ibidem*, p. 353 ; cf. p. 225 (Leon al III-lea şi Constantin al V-lea au desăvîrşit lupta începută de Christos împotriva idolilor).

17. Migne, *PG.*, 95, 348. Acest text este reprodus *infra*, p. 338, printre izvoarele referitoare la epoca iconoclastă.

18. V. Laurent, în „Cronica Numismatică şi Arheologică", 119—120, 1940, p. 30 *sq.* T. Bertelè, în „Numismatica" 4—6, 1948 (Perusa), pp. 91—95 cu reproducere.

19. *Theofil, robul lui Christos*, în *Christos binecredincios împărat al Romanilor*, Wroth, II, p. 421, pl. XLVIII, 18.

20. Mă gîndesc la Scrisoarea celor trei patriarhi comentată mai sus şi reprodusă *infra*.

21. Vezi *supra*, p. 75.

22. El a pus să fie executaţi asasinii lui Leon al V-lea : Theophanes continuatus, Migne, *PG.*, 109, 97—100. Gheorghe Monahul, *Chron.*, *ibid.*, 852. Genesios, *ibid.*, 108, 1053. J. B. Burry, *A History of the Easters Roman Empire*, Londra 1912, pp. 124—125. L. Bréhier, *Vie et mort de Byzance*, Paris 1947, p. 107.

23. Theophanus continuatus, *Cronica*, VI, p. 353, ed. Bonn.

24. Mă gîndesc la dorinţa, posibilă, de a evita efigiile care pun în evidenţă sau subliniază suveranitatea supremă a lui Christos : v. *supra*, p. 233.

25. Mansi, XIII, 353.

26. Mansi, XII, 1058, 1153 ; XIII, 129, 397.

27. Cf. *infra* capitolul VIII.

28. Cf. *supra*, p. 272.

29. Cf. *infra* capitolul VIII.

30. V. studiile lui N. Lihaciov citate *supra*.

31. Lihaciov, în „Byzantion" XI, 1936, pp. 473—474 cu reproducere.

32. Ebersolt, în „Revue Numismatique" 1914, p. 207 *sq.*, pl. VII, 3.

33. V. *supra*, p. 238.

34. Vom analiza *infra* cele cîteva monumente care datează din această perioadă sau i-ar putea fi atribuite.

35. V. *infra*, pp. 337—338.

36. Statuia lui Nero în vestibul, la intrarea în *Domus aurea* : Suetoniu, *Nero* 31. Cf. H. L'Orange, *Serta Eitremiana*, p. 72 ; *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, p. 29. Statuia lui Septimiu Sever pe faţada palatului său, în mijlocul celor şapte planete : Dio Cassius 77, 11. Cf. L'Orange, *Serta Eitremiana*, p. 94 *sq.* ; *Apo-*

theosis in Ancient Portraiture, p. 83 *sq.*; *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship*, p. 35.

37. Codinus, *Topogr. Cpl.*, 60.

38. V. *supra*, pp. 52—53; cf. Kitzinger, în „Dumbarton Oaks Papers", 8, p. 95 *sq.*

39. Eusebie, *Vita Const.* III, 3. Text reprodus *supra*. După cum am mai spus, este vorba de analogii ipotetice, sprijinite totuşi pe izvoare; incertitudinile sînt produse tocmai de valoarea inegală a acestor izvoare. Dar folosindu-mă de ele cu precauţie n-am depăşit întru nimic metoda admisă în mod obişnuit pentru studiile care pun în paralel texte şi monumente.

40. V. textul reprodus *supra*, p. 271 şi referinţele la celelalte pasaje care vorbesc despre acelaşi eveniment.

41. V. textul reprodus *supra*, p. 271.

42. În celebrul său articol („Bull. Corr. Hell.", XXXIV, 1910, p. 10 *sq.*), despre cultul crucii la iconoclaşti, Millet nu a observat că iconoclaştii nu au avut întotdeauna aceeaşi atitudine faţă de cruce.

43. Cf. J. Gagé, în „Rev. d'hist. et de phil. relig.", (Strasbourg), 1933, p. 383 *sq.* Grabar, *Empereur*, p. 32 *sq.* J. Kollwitz, *Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit*, Berlin 1941, p. 137 *sq.*

44. V. *supra*, p. 157.

45. V. *supra*, p. 194 şi *sq.*

46. De exemplu, Leonţiu din Cipru, *Contra Judeos* (la Ioan Damaschinul, *De imagin.*, III: Migne, *PG.*, 104, 1384—1385) răspunde acuzaţiilor evreieşti de idolatrie, care se serveau de argumentul adorării lemnului şi culorilor şi a unei reprezentări neînsufleţite a lui Christos. În *De imagin.*, I, 1271 *sq.* şi *De imagin.*, III, 1381 *sq.*, Ioan Damaschinul răspunde evreilor, opunînd citatelor biblice privitoare la interzicerea oricăror imagini divine, alte pasaje din Biblie care dovedesc că evreii adorau diverse obiecte şi arbori, şi că ei confecţionau imagini de heruvimi şi de animale. Cf. *supra*, pp. 264—265 şi nota 50.

47. Cf. *infra*, capitolul VIII, p. 357 şi pp. 466—467.

48. Era încă viu, la acea epocă, efectul deplorabil produs în Bizanţ de înlăturarea crucilor de pe biserici de către iconodulii reîntorşi la putere la începutul secolului al IX-lea: Mihail al II-lea se plînge de aceasta în scrisoarea sa din 824 adresată împăratului Occidentului Ludovic cel Pios: Mansi, *l.c.*, XIV, 420B.

49. Din moment ce este vorba despre cruce în epigrama lui Metodie.

50. Theodor Studitul: Migne, *PG.*, 99, 461.

51. Doctrina iconoclaştilor la Concilul din 754: Mansi, XIII, 252 *sq.* şi un foarte scurt rezumat la Milton V. Anastos, în *Late Classical and Mediaeval Studies in Honour of Albert M. Friend*, Princeton

1955, p. 180. Cf. Theodor Studitul, *Antirrheticus* III : Migne, *PG.*, 99, 392 şi Sf. Nichifor, *Antirrheticus* I şi II : Migne, *PG.*, 100, 213 *sq.*, 349 *sq.*

52. Actele Sinodului din 787 : Mansi, XIII, 817, 229 *sq.* şi Theodor Studitul, *PG.*, 99, 1117, 1188, etc. ; Nichifor, *ibid.*, 100, 217, 225, 405, 553, etc. Cf. G. Ostrogorsky, în „Seminarium Kondakovianum", I, 1927, p. 35 *sq.* Acelaşi, *Studien zur Geschichte des byz. Bilderstreits*, Breslau 1929, p. 23 *sq.* G. B. Lander, *Origin and Significance of the Iconoclastic Controversy*, în „Mediaeval Studies" (Canada) II, 1940, p. 127 *sq.* P. Lucas Koch, *Zur Theologie der Christus-Ikone*, în „Bened. Monatschr.", 1938, 7—8, p. 281 *sq.*

53. Nichifor, Migne, *PG.*, 100, 232—233, 236, 237, etc.

54. Theodor Studitul, Migne, *PG.*, 99, 408, 409, 1117, etc.

55. N-ar trebui să neglijăm legătura care uneşte această reabilitare a naturii umane de către teologii iconoduli bizantini care au triumfat în veacul al IX-lea şi o trăsătură esenţială a artei bizantine a epocii (trăsătură care o opune operelor occidentale preromanice şi romanice) ; mă gîndesc la respectul faţă de formele anatomice şi faţă de unitatea organică a trupului omenesc şi chiar la asemănarea mişcărilor şi atitudinilor. Demnitatea oarecum solemnă a personajelor de pe picturile şi reliefurile bizantine este o consecinţă a întrupării, aşa cum au văzut-o teologii.

56. V. *supra*, pp. 259—260.

57. De exemplu, Plutarh, Chrysipp, Seraiscos la Suidas, Plotin şi neoplatonicienii (Charly Clerc, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIe siècle après J. C.*, Paris, 1915, pp. 179 *sq.*, 220, 251, 252 cu notele 1, 2). Despre statuile de zei făcute din materie vulgară, despre apathia, aphonia lor etc., v. Epictet, Lucian (*ibid.*, pp. 106, 112, 116—117), sau Seneca la Lactanţiu sau Sf. Augustin (G. Geffcken, în „Archiv für Religionswiss." 19, 1919, p. 299). Cf. *supra* capitolul I şi Grabar, *Martyrium*, II, p. 349.

58. Mai multe studii recente au evidenţiat erudiţia sporită a apărătorilor icoanelor şi cunoştinţele întinse ale Sfîntului Theodor Studitul şi ale patriarhului Nichifor. V. mai ales G. B. Ladner şi P. J. Alexander în „Dumbarton Oaks Papers" 7, 1953, p. 1 *sq.*, 35 *sq.*

59. Mai ales versurile 9 şi 10 (v. comentariul nostru *supra*, pp 262—263).

60. Cf. *supra*, p. 264 şi n. 57.

61. De exemplu, neoplatonicienii Porfir, Jamblich, Proclos, ca şi Iulian : Clerc, *l.c.*, p. 252 şi notele 1,

2 ; Geffeken, *l.c.*, p. 305 *sq.* Clerc, *l.c.*, p. 255 a relevat deja asemănarea dintre ideile Părinților Sinodului din 787 și cele ale unui Olympiodor, *Praxis* 46, 74—76 : „privind imaginile, ajungem să concepem imagini incorporale și imateriale".

62. Ioan Damaschinul, Migne, *PG.*, 94, 1337, AB. Cf. 1240 C sau 99, 341 B. Cf. Nichifor, *ibid.* 100, 277A.

63. *Antirrheticus* I : Migne, *PG.*, 100, 255 și 261B. Cf. Ostrogorsky, în „Seminarium Kondakovianum" II, 1928, p. 48 *sq.*

64. In Seminarium Kondakovianum II, 1928, p. 48 *sq.*

65. Numeroase studii fiind consacrate interdicției islamice de a reprezenta ființele însuflețite, ne putem da seama astăzi de originile acestei prohibiții și de felul în care a fost aplicată. Recenta punere în valoare a imaginilor din palatele musulmane, începînd cu Omayyazii, ne permite să stabilim o distincție între programele religioase și programele aulice și să constatăm că, de-a lungul unei perioade destul de lungi și mai ales în țările iraniene sau în cele care au suferit influența gusturilor iraniene, imaginile din palate admiteau fără restricții reprezentările umane și ale ființelor vii. Tot pentru folosința privată a principilor, sau a altor persoane privilegiate, erau confecționate diverse opere, în cea mai mare parte mobile (dar nu în mod necesar), în care apăreau imagini de ființe însuflețite cu funcție astrologică sau superstițioasă : aceste imagini contribuiau în mod evident la asigurarea fericirii proprietarilor lor, înlocuind oarecum invocațiile orale. În număr extrem de mare, aceste reprezentări, și obiectele pe care ele le decorau, sînt foarte cunoscute : dar cred că nu a fost încă pus în evidență interesul pe care ele îl prezintă — dată fiind faimoasa interdicție generală — pentru o definire a atitudinii musulmane în privința imaginilor. Este probabil că prohibiția în sine se explică prin tendința specific orientală (străină de mediile formate de gîndirea grecească clasică) de a identifica reprezentarea și reprezentatul. Principalele ansambluri de imagini figurative (picturi și stucaturi) se află în palatele omayyade de la Kusejr' Amra, Qasr el-Heir, Khirbet el-Mafjar, de care a fost vorba de mai multe ori în prezenta lucrare. Pentru obiectele mobile, v. mai ales manualele și culegerile lui Migeon și Pope.

66. Mă gîndesc, pe de o parte, la frescele astrologice din cupola băilor omayyade de la Kusejr' Amra (Musil, *l.c.*, pl. 40, 41), la reliefurile animaliere de pe zidurile incintei de la Amida (Strzygowski, *Amida*, pl. III, 1—2), și de pe podurile și porțile celorlalte incinte și edificii din Mesopotamia

de Nord ; iar pe de altă parte, la ceramica și mai ales la nenumăratele obiecte din metal cu imagini încrustate, din secolele al XII-lea, al XIII-lea și al XIV-lea, confecționate în atelierele din Mossul, Herat etc. E suficient, cu titlu de indicație, să trimitem la planșele publicate de : Conrad Preusser, *Nordmesopotamische Baudenkmäler*, Leipzig 1911, pl. 37, 41. Strzygowski (și M. Van Berchem), *Amida*, fig. 31, 32. D. S. Rice, *Mediaeval Haran*, I, în „Anatolian Studies" II, 1952, pl. III și fig. 3. Pope, *A Survey of Persian Art*, V, pl. 656A, 712, 713 ; VI, pl. 1301A și 1301B, 1307, 1308, 1311D, 1312DE, 1314A, 1327, 1328, 1331, 1336A și B. Vezi pentru ansamblul problemelor ridicate de semnificația operelor de artă vechi musulmane, importanta lucrare apărută după prima ediție a acestei cărți : Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven și Londra 1973 (traducere franceză în pregătire).

67. V. *supra*, pp. 185—186 și 205—206 : alte considerații asupra originilor lui Leon al III-lea și a începuturilor iconoclasmului.

VII

DECORAȚIA BISERICILOR ȘI LUCRĂRILE LUI THEOFIL

Este probabil că atitudinea împăraților iconoclaști față de artă, religioasă și profană, era asemănătoare cu cea a altor suverani bizantini de dinainte și de după Disputa asupra imaginilor. Mă gîndesc, evident, la obligațiile ctitoricești pe care demnitatea imperială le impunea și unora și celorlalți, făcînd abstracție, cu bună știință, de refuzul imaginilor religioase de către basileii iconoclaști. Într-adevăr, pe planul inițiativelor imperiale în materie de artă, acest refuz nu era decît un caz similar altora, din moment ce întotdeauna împărații își impuneau voința alegînd cutare program de construcție și amenajare în detrimentul altora. Fără să pierdem din vedere un singur moment tulburările de conștiință și emoțiile sociale cauzate de ostilitatea împăraților față de imaginile sfinte, fac abstracție, deocamdată, de ele pentru a-mi da seama mai bine de „economia" imixtiunii imperiale în afacerile artistice, imixtiune care, pentru domniile iconoclaste, poate fi urmărită mai bine decît oricînd, din pricina opoziției pe care principii au întîlnit-o.

Problemele artistice, în vremea iconoclasmului, pot fi considerate un fel de ilustrare a poziției basileului în chestiunile religioase. Atunci cînd împăratul hotărăște ceva în privința religiei, el nu depinde de nici o altă

autoritate în afara propriei sale conștiințe. El pune în lucru un proiect în calitate de suveran îndrumat de Dumnezeu și în directă comunicare cu acesta, fără intermediul Bisericii, în calitatea sa de administrator pămîntesc al regatului său. Astfel a acționat Leon al III-lea în 726 cînd a pus să fie doborîtă imaginea lui Christos de pe Poarta de Bronz și a înlocuit-o cu o cruce. Cu istoria, din secolele al VIII-lea și al IX-lea, a acestei duble imagini am început studiul artei din vremea iconoclaștilor. Avem de-a face aici, din punct de vedere cronologic, cu prima manifestare a Disputei asupra imaginilor. Rămîne acum, pentru a marca trăsăturile pur bizantine ale iconoclasmului imperial, să demonstrăm caracterul pe de-a-ntregul autarhic al începuturilor persecutării imaginilor.

Cu toate acestea, actul autoritar al lui Leon al III-lea — care nu este mai puțin bizantin și anunță chiar Evul Mediu bizantin — nu privește, la urma urmelor, decît o imagine aparținînd palatului în care locuia, casei al cărei stăpîn era. Ca și în cazul sigiliilor, era un domeniu în care împăratul se putea lăsa în voia unor inițiative mai personale, fără să-și angajeze autoritatea sa oficială. Dar atunci cînd a fost vorba de o acțiune oficială, pe scară largă, oricît de independent s-ar fi simțit împăratul datorită harului pe care credea că-l deține, el n-a îndrăznit să treacă la fapte fără asentimentul Bisericii, mai ales al înaltului cler, nu numai influent, dar și în directă legătură cu basileul, în timp ce restul clerului, credincioșii și masa mișcătoare a călugărilor se situau în afara îndrumării imperiale.

Știind, de altfel, că funcția „învățătoare" făcea parte dintre atribuțiile împăratului „întru Christos" [1], Leon al III-lea și-a înmulțit demersurile pe lîngă episcopi pentru a-i cîștiga de partea vederilor sale potrivnice imaginilor. El a încercat să-i convingă, atît prin convorbiri directe, purtate la palat, cît și prin epis-

tole. Izvoarele de care dispunem[2] — toate antiiconoclaste — nu ne vorbesc decît despre insuccesele împăratului, care nu sînt deloc sigure, exceptînd, desigur, rezistența deosebit de fermă a patriarhului constantinopolitan. Această opoziție a șefului bisericesc din capitală l-a stînjenit pe Leon mai mult decît opoziția papilor, care erau departe. Împăratul s-a încăpățînat deci și a obținut alungarea Sfîntului Gherman, bătrînul patriarh ostil ideilor religioase imperiale. Apoi, dînd urmare la ceea ce, în Bizanțul veacului al VIII-lea, trecea drept o obligație morală, el a convocat un consiliu imperial compus din demnitari laici și *ecleziastici (silention)*, care a aprobat edictul imperial de interzicere a icoanelor. Cu alte cuvinte, împăratul care se putea crede, în același timp, rege și preot, și care acționa, uneori, în calitate de administrator al lui Dumnezeu pe pămînt, și-a autolimitat independența în materie religioasă și a cerut, chiar dacă numai de formă, aprobarea autorităților ecleziastice.

În *silention* au fost prezenți clerici dintre cei mai importanți. Dar deciziile sale, legale pentru statul bizantin, nu aveau forță de lege din punct de vedere canonic. De aceea, Constantin al V-lea a dorit ca un conciliu universal să confirme prin deciziile sale părerea *silention*-ului din 730 și să sporească, astfel, autoritatea ordonanțelor imperiale. El a trebuit, evident, să elimine orice risc de eșec, deciziile unui sinod, o dată pronunțate într-un sens contrar voinței împăratului, putînd fi fatale pentru iconoclasm. Astfel, ca și tatăl său, Constantin al V-lea a lucrat îndelung la pregătirea acestei reuniuni și a încercat să se asigure dinainte de opinia viitorilor săi membri. Faimosul conciliu iconoclast nu s-a reunit decît în 754, în palatul imperial (Hieria), la inspirația basileului și sub conducerea unor episcopi protejați de acesta. Dar, oficial, era vorba despre un sinod al Bisericii, firește a celei *din interiorul frontierelor imperiului.*

Constantin al V-lea a obținut astfel ceea ce îi lipsea : o doctrină iconoclastă sancționată de către Biserică. Decretul de persecutare, vechi de douăzeci și cinci de ani, va fi aplicat de acum înainte cu o autoritate mult sporită.

După întreruperea iconofilă din 780—815, atunci cînd Leon al V-lea s-a decis să revină la iconoclasmul împăraților isaurieni, el a acționat întocmai ca Leon al III-lea[3]. Lui îi aparține decizia, dar pentru a o aplica în întreg imperiul va trebui să aștepte ca un nou conciliu, reunit în 815, să reafirme principiile celui din 754, și să-i furnizeze un fel de mandat doctrinal pentru a redeschide ostilitățile împotriva icoanelor. Ca altădată Constantin al V-lea, el pregătește cu grijă acest sinod pe care-l vrea favorabil iconoclasmului. Totuși, acest al doilea sinod iconoclast nu se mai întrunește în palat, ca *silention*-ul din 730 și conciliul din 754, ci la Sfînta Sofia, prezidat de patriarhul Theodot, înscăunat tocmai în vederea acestui conciliu. Apărarea iconoclasmului devine o afacere a teologilor, iar Biserica reacționează oarecum mai autonom, inspirîndu-se poate din Sinodul ecumenic din 787, și el reunit într-o biserică și prezidat de patriarhul Tarasie. Altfel spus, în cea de-a doua perioadă a Disputei asupra imaginilor, persecutarea icoanelor și a iconofililor se află tot în mîinile împăraților și nu se face decît la inițiativa lor (oprindu-se o dată cu sfîrșitul cutărei domnii și reîncepînd cu următoarea). Dar cum primii cincizeci de ani de iconoclasm militant și brutal nu reușiseră să-i anihileze pe adversari, contraofensiva a avut înțelepciunea de a insista asupra discuțiilor doctrinale, iar această implicare a teologilor celor mai calificați din ambele tabere a deschis calea unei participări crescînde a Bisericii la lupta din jurul icoanelor. Numai în cursul crizei iconoclaste și ca urmare a eșecului amestecului brutal al împăraților într-o problemă de conștiință, ca cea a icoanelor (la care credincioșii erau mai sensibili decît în fața

unei definiții oarecare a dogmei christologice), a reușit Biserica să se afirme în mod decisiv în sînul societății bizantine. Putem observa primele efecte ale acestei ascensiuni în timpul celei de-a doua perioade iconoclaste, dacă avem în vedere, de pildă, avîntul literaturii eclezias-tice, apărută în Biserică din necesități polemice, după Conciliul din 787 [4].

La începutul veacului al IX-lea, cu Theodor Studitul și patriarhul Nichifor de o parte și cu Ioan Grămăticul de cealaltă, Biserica din Constantinopol ținea efectiv în mîinile sale soarta icoanelor pe care, cu un veac mai devreme, un împărat le interzisese printr-un act de autoritate.

Nu ne vom mira deci că, pentru a restabili cultul imaginilor în 843, împărăteasa Theodora se crede obligată să se adreseze patriarhului. În timp ce Leon al III-lea și Constantin al V-lea nu cereuseră Bisericii decît o simplă ratificare a actelor lor iconofobe, în secolul al IX-lea consimțămîntul prealabil al Bisericii a devenit necesar.

Foarte sugestive, în acest sens, sînt anumite pasaje din *Apologeticum major* al patriarhului Nichifor, redactat la scurt timp după contraofensiva iconoclastă din 814. Brutalizat și exilat, patriarhul își varsă năduful, atît pe Stat, cît și pe Biserica bizantină căzută în mîna ereticilor. El se consolează reamintindu-și de primatul Scaunului Pontifical de la Roma, cel al apostolilor Petru și Pavel : deciziile în materie dogmatică nu pot fi valabile fără aprobarea papei [5]. Pe de altă parte, Nichifor adaptează la situație teoria bizantină a lui Christos-suveran suprem : în timp ce, pentru alții, Christos era conducătorul ceresc al *Imperiului* creștin, Nichifor pune în evidență, mai degrabă, pe Christos-suveran al *Bisericii* [6]. Imperiul fiind guvernat de un eretic, înțelegem de ce patriarhul n-a putut admite valabilitatea formulei obișnuite la Bizanț a lui *Rex regnantium*. Este tipic pentru ultima fază a iconoclas-

nului faptul că Nichifor nu a ezitat să răsfrîngă regalitatea lui Christos asupra Bisericii, şi vom vedea că, după Triumful Ortodoxiei, acest mod de a vedea lucrurile nu va fi uitat. El îşi va găsi chiar ecouri în arta figurativă reinstaurată după 843, ecouri pe care le vom studia în capitolul următor : picturile murale ale bisericilor şi ilustraţiile psaltirilor îl vor reprezenta pe Christos în calitate de suveran suprem al Bisericii. La rîndul lor, împăraţii iconoduli vor încerca, prin intermediul imaginilor oficiale care ţineau de resortul lor, să arate că şi autoritatea lor decurge din suveranitatea superioară a lui Christos.

Aceste monumente posterioare anului 843 caracterizează, în ceea ce au esenţial, perioada „Triumfului ortodoxiei", şi vor fi tratate într-un capitol următor. Există însă un grup de monumente care stă mărturie pentru activităţile artistice ale împăraţilor iconoclaşti. Mă gîndesc la un grup restrîns de miniaturi, aflate în psaltirile bizantine din veacul al IX-lea, care au ca subiecte : distrugerea imaginilor de către iconoclaşti, Conciliul iconoclast din 815 şi pe principalii protagonişti ai luptei din jurul icoanelor în vremea lui Leon al V-lea Armeanul.

Nu vom releva, pentru moment, cu privire la aceste imagini cu pretenţii „istorice", decît absenţa oricărei fidelităţi faţă de evenimentele istorice reale. Pictorul lucrează ca un „hagiograf" şi prezintă lupta din jurul icoanelor ca pe un conflict între patriarhii ortodocşi (Nichifor) şi cei eretici (Theodot şi, mai ales, Ioan Grămăticul), primii ieşind, firesc, biruitori. Ideile pe care şi unii şi ceilalţi le-au apărat, precum şi actele care au marcat această luptă nu-şi găsesc un ecou direct în aceste imagini. Acestea urmăresc, de altfel, să-l discrediteze dinainte pe patriarhul eretic. Acesta este prezentat ca simoniac şi condamnat ca atare şi nu în calitate de iconoclast. Pentru mai multă edificare, miniatura arată în paralel *(il. 150)*

victoria Sfîntului Petru asupra lui Simon Magul și cea, imaginară (numai dacă nu ținem seama de Triumful Ortodoxiei care a avut loc treizeci de ani mai tîrziu), a lui Nichifor asupra lui Ioan. O altă miniatură *(il. 155)* ni-l înfățișează pe Ioan inspirat de „demonul banului", deci ca pe unul care a încălcat în mod criminal dreptul canonic. Scena Răstignirii îi oferă artistului o nouă ocazie de a-l denigra pe adversar, asemuind actele acestuia cu cele ale altor persoane condamnate dintotdeauna de „opinia comună". De această dată, iconoclaștii sînt asimilați călăilor care înconjurau crucea de pe Golgota *(il. 144)*. Îi vedem pe unii ducînd la gura lui Christos un burete umplut cu oțet și fiere, iar alături de ei, pe ceilalți apropiind de chipul lui Christos de pe o icoană, o bidinea cu var amestecat cu apă ; paralelismul este subliniat de cele două vase asemănătoare aflate la picioarele soldaților și iconoclaștilor. Ca și acești pictori, Nichifor, într-una din scrierile sale, i-a comparat pe iconoclaști cu cei care l-au răstignit pe Christos ; și probabil că tocmai în acest gînd al lui Nichifor trebuie să căutăm originea temei miniaturii [7].

Mai sensibili decît oamenii acelor vremi la acest procedeu detestabil pe care l-am văzut deseori aplicat în zilele noastre, ne dăm totuși seama că pictorul-hagiograf nu a făcut decît să transpună în imagine ceea ce se făcea în mod curent în jurul lui ; ceea ce conferă, pe plan „tehnic" o *anume* „istoricitate" *acestor* imagini care sînt lipsite de ea dîn punct de vedere narativ. Mă gîndesc la ortodocșii care-i asimilau pe iconoclaști maniheenilor și altor eretici *condamnați* de sinoade sau la iconoclaștii și la iconodulii care — o dată ajunși la putere — se acuzau reciproc de a fi imitatori ai sarazinilor, ceea ce lăsa să planeze o umbră de îndoială asupra loialității adversarului față de statul bizantin [8].

Era evident vorba de a-l descalifica dinainte pe un adversar căruia, în principiu, nu i

se contestau decît ideile religioase ; era chiar de dorit ca el să fie dat pe mîna agenţilor securităţii statului. Dar era şi o metodă de a defini un fapt nou prin asimilarea lui cu un alt fapt din trecut, condamnat deja de Biserică şi de opinia comună. Din punct de vedere iconografic, acest mod de a asimila noul se exprimă printr-o aplicare, mai mult sau mai puţin îndemînatecă, a unor formule consacrate. Astfel, triumful moral al Sfîntului Petru asupra lui Simon Magul şi cel (postum) al lui Nichifor asupra lui Ioan Grămăticul sînt reprezentate cu ajutorul imaginii „simbolice" şi tradiţionale a victoriei militare (învingătorul îl calcă în picioare pe cel învins). O analogie tot atît de arbitrară, cea cu gestul călăilor lui Christos, slujeşte la definirea în sensul dorit a violenţei iconoclaste. Pictorul vrea deci să ne convingă că iconoclaştii şi gesturile lor nu făceau decît să reînvie oameni şi lucruri, condamnabile şi condamnate, dintr-un trecut înregistrat de Scriptură.

Vom vedea în capitolul consacrat Triumfului Ortodoxiei că ilustratorii psaltirilor din veacul al IX-lea procedau de o manieră identică atunci cînd trebuiau să-i prezinte nu pe adversarii ortodoxiei şi actele lor, ci pe eroii apărării imaginilor. Aceşti eroi iconoduli, sanctificaţi după 843, vor fi definiţi şi ei prin formule iconografice tradiţionale, de data aceasta însă în calitate de biruitori. O dată mai mult, un gînd scump patriarhului Nichifor, cel al lui Christos suveran al Bisericii, îşi va găsi o expresie în aceste imagini, ca şi în cele „negative", care-i prezintă pe ereticii iconoclaşti.

Procedeul, care constă în a reduce faptele concrete la nişte *topoi* universal cunoscuţi, aşa cum îl observăm în iconografia imaginilor „istorice" din psaltirile veacului al IX-lea, ne va ajuta să judecăm întreprinderile artistice ale împăraţilor iconoclaşti pe care nu le cunoaştem decît prin intermediul textelor duşmanilor lor iconoduli.

Astfel, acelaşi patriarh Nichifor, în faimoasa sa refutaţie a tratatului iconoclast al lui Constantin al V-lea, îl compară pe acesta de cîteva ori cu Nabucodonosor [9], deoarece împăratul eretic, care a interzis cultul imaginilor lui Christos, a menţinut efigiile suveranului domnitor, adică propriile sale portrete. Avem de-a face aici, neîndoielnic, cu o poziţie paradoxală, care a rămas neînţeleasă în afara imperiului, atît în Răsărit [10] cît şi în Apus [11], pentru că era ignorată tradiţia imperială a portretului suveranului. Patriarhul Nichifor cunoştea cu siguranţă această tradiţie, dar el ţinea la *toposul* său cu Nabucodonosor, pentru că acesta îl condamna din capul locului pe Constantin al V-lea în ochii întregii lumi. El s-a apucat chiar să brodeze pe marginea tabloului său comparativ, şi aici nu mai ştim dacă faptele pe care le citează corespund realităţii din veacul al VIII-lea sau celei a anticei Chaldei văzute prin ochii Bibliei.

Constantin al V-lea nu a suprimat propriile sale portrete — le putem vedea pe monedele sale —, dar el a poruncit să fie distruse imaginile lui Christos. Dar a afirmat el oare vreodată că a interzis adorarea portretelor lui Christos pentru a putea fi venerate în voie propriile sale portrete ? Sau avem de-a face cu o invenţie a patriarhului Nichifor menită să susţină asemănarea cu Nabucodonosor ? Nichifor ne spune că împăratul Constantin al V-lea, asemeni regelui Chaldeei, nu numai că obliga poporul să-i venereze efigiile (o făcea el oare mai mult decît predecesorii săi ?), dar a şi înlocuit pe monede imaginile lui Christos cu propriile sale portrete. Am arătat în capitolul consacrat monedelor principilor iconoclaşti cît trebuie să reţinem din această acuzaţie : cuvintele lui Nichifor se bizuie pe o anume realitate şi, în consecinţă, explicaţia dată de el mobilurilor împăratului n-ar trebui respinsă *a priori*. Dar ea nu poate fi primită nici în litera ei, pentru că, insistînd asupra faptului că împă-

ratul Constantin al V-lea impunea adorarea propriilor sale imagini, Nichifor își încununează comparația cu Nabucodonosor, acuzîndu-l pe împăratul iconoclast că imită impietatea blasfematoare a regelui antic, substituindu-se el însuși adevăratului Dumnezeu.

Abia dacă găsim aluzii la această intenție a lui Constantin al V-lea într-un text mai vechi, *Viața* Sfîntului Ștefan cel Nou, potrivit căruia împăratul ar fi pus să fie înfățișat vizitiul său favorit pe un perete din Milion, de pe care fuseseră șterse în prealabil imaginile sinoadelor Bisericii [12]. Nu este vorba aici despre portretele imperiale substituite icoanelor lui Christos și oferite adorării în locul acestora, după cum insinuase Nichifor. Dar antiteza este prezentă : sinoadele Bisericii opuse vizitiului favorit al basileului, deși *toposul* concret al lui Nabucodonosor nu apare. Cu toate acestea, dincolo de cazul precis al imaginilor, antiteza împăratul iconoclast—Christos este formulată limpede de tot clerul ortodox din imperiu. În Conciliul din 787 [13], este denunțată, ca o impietate caracterizată, pretenția iconoclaștilor de a desăvîrși lupta începută de Christos împotriva idolatriei, exprimată de aceștia mai întîi la Sinodul din 754. În chip necuviincios, împărații iconoclaști au pretins că îndeplinesc ceea ce Christos însuși n-a reușit să realizeze, ei meritînd în consecință să fie blamați. Dar mai ales la sfîrșitul crizei și după aceasta, cînd Biserica pune mîna pe întreaga *interpretatio* a Disputei asupra imaginilor, îi vedem pe împărații iconoclaști striviți sub acuzația generală de a fi renegat suveranitatea lui Christos și de a fi vrut să se instaleze în locul acestuia. Două texte se remarcă în această privință, marele tratat antiiconoclast al patriarhului Nichifor și scrisoarea celor trei patriarhi din Orient adresată lui Theofil.

Am făcut deja aluzie la ideea lui Nichifor potrivit căreia Christos este suveran suprem al Bisericii și nu al imperiului. Să subliniem

acum acele pasaje din scrierile sale în care *suveranitatea* lui Christos este noțiunea centrală [14]. Iată cîteva exemple sugestive alese dintre multe altele : *un domn și Dumnezeu și împărat este, de către toți, într-un glas, închinat și slăvit,* urmat îndeaproape de un citat din Zaharia XIV, 9 : *Și Domnul va fi împărat peste tot pămîntul (Apologeticus major* 38 : Migne, *P.G.*, 100, 664) ; sau *Căci cu adevărat acesta este împăratul împăraților și domnul domniilor, stăpînind cu puterea lui veacurile, Christos Dumnezeu nostru (Ibidem,* 44 : *l.c.*, 680). Capitala împăratului Christos este în Ierusalimul ceresc pe care l-a întemeiat *(ibidem).* Dar împărăția sa se întinde, atît în cer cît și pe pămînt : *împărat și domn al tuturor și a toate, atît în cer, supus Tatălui, cît și pe întreg pămîntul, stăpînind și exercitîndu-și autoritatea (ibidem : l.c.*, 681, 684, cf. *ibidem,* 36 : *l.c.*, 625 C).

Nichifor insistă îndelung asupra puterii nelimitate și veșnice a împăratului Christos (de ex. *ibidem,* 629, 693 și mai ales 700) : *împăratul acela, marele, prea darnicul...* Ereticii nu recunosc însă această putere nelimitată și veșnică. Ei o pun la îndoială mai cu seamă atunci cînd presupun că în sînul Bisericii lui Christos dăinuiește idolatria pe care Christos a extirpat-o pentru totdeauna prin victoria sa asupra diavolului, sau a lui Antichrist, stăpînul demonilor cărora oamenii li se închinau înainte de venirea lui Iisus. A admite deci prezența idolatriei înseamnă să pui la îndoială lucrarea de mîntuire care nu s-a împlinit decît grație atotputerniciei suverane a lui Christos (v. mai ales capitolele 49 și 50, *ibidem,* 700—709). Lipsa de evlavie a iconoclaștilor constă tocmai în refuzul de a acorda lui Christos putere nelimitată de rege universal și etern, din moment ce se admite că idolatria a putut supraviețui Întrupării. Scrisoarea celor trei patriarhi din Răsărit adresată lui Theofil și mai ales a doua versiune, posterioară, a aces-

tui mesaj este tot atît de explicită. Lovind în memoria lui Leon al V-lea, prelații afirmă că acesta l-a repudiat pe „cîrmaciul" împeriului. „împăratul Iisus", spunîndu-i „nu vreau să cunosc căile tale" și desfigurînd imaginea sa de pe Poarta de Bronz. El s-a purtat mai rău decît samaritenii și nu l-a urmat pe Christos, care nu a adus nici o insultă imaginii lui Cezar de pe monedele care i s-au arătat (*Matei* XXII, 21). Dumnezeu este suveranul ceresc care împarte tronuri principilor de pe pămînt, dîndu-le înțelepciune și putere. Înțelepciunea pămînteasca nu a putut împiedica sfîrșitul prematur al domniei lui Leon al V-lea, pentru că acesta nu era legat prin nici o *politeuma*, adică prin nici un act politic, de împăratul ceresc. Scrisoarea îndrăznește chiar să insinueze că împăratul a mers pînă acolo încît să se măsoare cu Dumnezeu și îi amintește cuvintele din *Isaia* XI, 16—19 (cf. *Ezechiel* XXVII, 7—9, *Isaia* XIV) : tu ești om și nu Dumnezeu.

În ce măsură aceste reprezentări ale împăraților iconoclaști sub chipul unor „Christomahi" corespund ele realității ? Nu sînt ele mai degrabă inspirate de *topoi* biblici ? În orice caz, aceste caracterizări au valoarea unor mărturii pozitive pentru studiul Triumfului Ortodoxiei și al reacției artistice antiiconoclaste, căci ele corespund imaginii pe care și-o făceau despre împărații „eretici" cei care au reinstaurat arta după 843. În ceea ce privește perioada iconoclastă, în afară de cîteva mărturii ale numismaticii — care nu concordă decît parțial —, singurul fapt pe care arheologia poate să-l pună în legătură cu noțiunea de împărați iconoclaști Christomahi, așa cum era prezentată de partida ortodoxă, este graba cu care aceștia au distrus imaginea lui Christos de pe Poarta de Bronz, intrarea principală a palatului lor. Dacă înainte de iconoclasm (Iustinian al II-lea și alții după Iustinian I) ca și după aceea (v. *infra*), împărații ortodocși își manifestaseră supunerea față de Christos, suveranul lor ce-

resc, prin intermediul unor imagini și inscripții explicite, atunci un gest în sens contrar ar putea să semnifice repudierea suzeranității lui Christos, mai ales atunci cînd este vorba despre o imagine situată deasupra intrării locuinței princiare, cum ar fi portretul proprietarilor, și cînd distrugerea acesteia, în ciuda impopularității ei posibile, reprezintă, cu cîțiva ani mai înainte de distrugerea icoanelor în imperiu, primul atac împotriva imaginilor religioase.

Aceste considerații au o oarecare greutate și, departe de a fi contrazise, ele sînt în parte confirmate de studiul monedelor. Nici o inscripție-epigramă privitoare la imaginea lui Christos sau la semnul crucii de pe Poarta de Bronz nu evocă suveranitatea supremă a lui Iisus. Dar nu cred că putem merge mai departe, urmîndu-i pe scriitorii ortodocși ai epocii, care erau clerici, și să-i prezentăm pe împărații iconoclaști ca pe niște Christomahi. Fără îndoială că prelații iconofili știau mai multe decît noi, dar metoda lor de interpretare a realității ne interzice să acordăm prea mult credit felului în care ei explică mobilurile basileilor eretici.

Această poziție este integral confirmată de reprezentările crucii pe care împărații iconoclaști nu le-au respins o dată cu icoanele. Așa cum am văzut în capitolul precedent, Leon al III-lea și Constantin al V-lea instalaseră chiar o cruce deasupra intrării principale din palatul lor, *în locul ocupat mai înainte* de o imagine a lui Christos. Ni s-au păstrat cîteva fragmente de poeme în care autori iconoclaști glorifică crucea și victoria repurtată cu ajutorul ei[15]. Sînt și alte texte care confirmă că nu fusese interzis cultul crucii [16], și nimic nu dovedește mai bine atașamentul oficial al suveranilor iconoclaști față de semnul crucii decît monedele de argint de un tip care apare în vremea lui Constantin al V-lea, și care va fi adoptat de toți împărații eretici (v. *supra*). Examinarea monedelor confirmă impresia degajată de textele referitoare la cultul crucii

sub iconoclaşti : aceştia menţin, fără restricţii, folosirea şi cultul crucii fără însă să-i adauge ceva nou. Exemplul Porţii de Bronz ne arată care a fost una din căile de înmulţire, în această epocă, a imaginilor crucii : practica de a înlocui icoanele prin cruci. Ca şi la armenii monofiziţi [17], dar poate mai sistematic, crucea concentra asupra ei nevoia unei evocări materiale a divinului. Dar şi aici, înmulţind pur şi simplu crucile şi impunîndu-le ca singurele reprezentări creştine din biserici, iconoclaştii nu au inovat, ci au prelungit un mai vechi gen de pietate. Am vorbit deja despre decoraţiile murale anterioare crizei iconoclaste, în care întregul program se rezuma la cruci şi inscripţii profilactice [18]. Sfînta Sofia nu avea, la origine, nici o reprezentare creştină în afara crucii repetate de nenumărate ori, acest exemplu ilustru fiind sugestiv pentru tradiţia din care descindeau iconoclaştii.

Există trei biserici la care mozaicul absidelor prezintă — sau prezenta pînă nu demult — urmele unui decor datînd din epoca iconoclastă. Chiar la Constantinopol, este cazul Sfintei Irina ; restaurată după cutremurul din 732, această biserică este în mare parte opera domniei lui Leon al III-lea. De atunci datează, în absidă, marea cruce înălţată pe trepte şi decupată pe un fond de aur *(il. 87)*. Este chiar formula iconografică a reversului monedelor epocii. Crucea pe care Leon al III-lea a pus să fie sculptată deasupra Porţii de Bronz în locul imaginii lui Christos, distrusă la porunca sa, avea probabil o formă asemănătoare şi reprezenta, ca şi crucea de pe monede, semnul victoriei creştine. R. Cormack (în „Deltion Christ. Etair"., 1981, p. 192 n. 22) datează crucea în mozaic din absida Sfintei Irina în vremea domniei lui Constantin al V-lea (741—775), ceea ce nu este decît o ipoteză.

În jurul crucii, la Sfînta Irina, se desfăşoară un modest ornament şi o lungă inscripţie care reproduce psalmul LXIV, 5—7, unde este

vorba despre „casa lui Dumnezeu" care-i este „sanctuar" și de puterea sa universală [19].

La Sfînta Sofia din Tesalonic, bolta în leagăn a corului care preceda absida a fost decorată cu mozaicuri în vremea lui Constantin al VI-lea și a mamei sale Irina, prin grija arhiepiscopului Theofil. Acest lucru este atestat de monogramele acestor personaje, aflate la baza mozaicului. Este probabil că această operă, databilă între anii 780—797 *(il. 88)*, era constituită dintr-un ansamblu cuprinzînd absida și cele două bolți învecinate cu ea. Subiectele pe care le vedem aici favorizează această ipoteză, căci și într-o parte și în cealaltă ne întîmpină motive aniconice a căror prezență surprinde, la prima vedere, la o operă contemporană cu cei doi suverani campioni ai primei restaurații a icoanelor. Cu atît mai mult cu cît arhiepiscopul Theofil a fost în mod sigur favorabil imaginilor, din moment ce a semnat Actele Sinodului din 787. Este însă vorba, probabil, de o decorație anterioară Conciliului din 787. Am văzut, de altfel, cum numismatica acestor suverani, ca și cea a altor împărați iconoduli dintre cele două valuri iconoclaste, nu prezintă nici o imagine religioasă. La Sfînta Sofia din Tesalonic s-a urmat, pesemne, aceeași metodă : s-au păstrat temele curente și nu s-a manifestat vreo grabă de a reveni la imagini.

La Sfînta Sofia din Tesalonic, ca și pe bolțile nișelor rotondei Sfîntul Gheorghe din același oraș, mozaicurile imită un covor sau altă țesătură istoriată. Pe suprafețele păstrate din această decorație, la naștereа leagănului, vedem mici pătrate care închid, alternativ, cruci de argint conturate cu roșu și frunze de culoare verde. Cheia bolții înfățișează, astăzi, o cruce într-un medalion pe fond de aur.

În ceea ce privește Fecioara cu Pruncul care ocupă mijlocul absidei, ea nu mi se pare anterioară veacului al IX-lea *(il. 122, 123)*. Voi reveni deci asupra ei în capitolul VIII. Dar, de o parte și de alta a acestei figuri, pe au-

rul fondului, distingem încă urmele unei cruci ample care ocupa altădată, de una singură, conca absidei, ca și la Sfînta Irina din Constantinopol. Artiștii care au executat Fecioara s-au străduit să disimuleze această cruce.

Două inscripții, contemporane cu mozaicurile din secolul al VIII-lea, se citesc pe marginile concăi absidei. Prima, în josul bolții, reproduce o rugăciune care-l invocă pe „Domnul Dumnezeul părinților noștri" pentru a-i cere, spre slava Sfintei Treimi, ocrotirea acestei „case". Rugăciunea este împrumutată din slujba sfințirii bisericilor (*Euchologion to Mega*, Veneția 1898, p. 247, 301, 310, cf. M. Kalliga, *Die H. Sophia von Thessalonike*, Würtzburg 1935, p. 158). A doua inscripție se desfășoară de-a lungul arcului care precedă conca. Ea reproduce psalmul LXIV, 5, identic cu cel de la Sfînta Irina din Constantinopol, aflat în același loc și însoțit de asemenea de o cruce. Acest verset evocă, după cum am mai spus, casa Domnului și îi preamărește sfințenia [20].

Înainte de distrugerea ei definitivă în 1922, absida bisericii Adormirii din Niceea prezenta, ca și la Tesalonic, aceeași suprapunere a unei Fecioare cu Pruncul peste o amplă cruce *(il. 122, 123)*. Atunci cînd li s-a poruncit să înlocuiască crucea printr-o Theotokos, mozaicarii de la Niceea, fără să se atingă de fondul de aur, s-au mulțumit să îndepărteze pietricelele care acopereau silueta Fecioarei și să înlocuiască cuburile care formau brațele laterale ale crucii.

Crucea din biserica Adormirii din Niceea, fiind anterioară reinstaurării imaginilor sfinte, pare să fie o operă a iconoclaștilor, asemeni celor de la Sfînta Irina din Constantinopol și Sfînta Sofia din Tesalonic. Nu ne putem pronunța însă asupra datării sale. În ceea ce privește Fecioara și inscripția care o însoțește, le atribuim veacului al IX-lea și le vom studia, prin urmare, în capitolul VIII [21]. Iconoclaștii urmau o veche tradiție atunci cînd considerau crucea un „semn constantinian" [22] și o garan-

ție a victoriei. Nici invocațiile sau pomenirea viziunii constantiniene și nici tema triumfului asupra barbarilor nu sînt specifice împăraților iconoclaști. Tema crucii nu este deci, la drept vorbind, o temă a artei împăraților iconoclaști, așa cum a lăsat impresia un celebru articol al lui Gabriel Millet *. Pur și simplu iconoclaștii nu se atinseseră de acest cult și distincția pe care ei au făcut-o în această privință nu mi se pare atît de surprinzătoare pe cît le-a părut adversarilor lor din epocă. Tocmai în acest punct se manifestă reaua credință a adversarilor ortodocși care-i acuză pe iconomahi de a fi distrus crucile. Popularitatea semnului crucii în ochii tuturor bizantinilor era atît de mare, încît a ne îndoi de sinceritatea iconoclaștilor în această privință înseamnă să contribuim la discreditarea lor. Tocmai o astfel de intenție l-a determinat pe patriarhul Nichifor să scrie : „ei *se prefac* că cinstesc chipul crucii... pentru a nu părea că răstoarnă pe de-a-ntregul cultul Bisericii". Autorul pare dezamăgit că nu poate să adauge rechizitoriului său o acuzație în plus, iar argumentația sa — nu este logic ca cei care resping icoanele să cinstească crucea — nu are nimic convingător [2]. Fără să cunoască antecedentele bizantine din veacul al VIII-lea, protestanții din secolul al XVI-lea au făcut aceeași distincție între imagini, pe care le-au înlăturat și cruce, pe care au păstrat-o.

Grație mărturiei paralele a monumentelor, cum rareori avem ocazia să vedem, ajungem să măsurăm astfel gradul de obiectivitate al polemiștilor iconoduli în chestiunea crucii și chiar să sesizăm motivele pentru care ei se îndepărtează de adevăr. Aplicînd metoda despre care am vorbit mai înainte, ei căutau să-i asimileze pe iconoclaști unor categorii de eretici condamnabili și chiar condamnați mai înainte.

---

* *Les iconoclastes et la croix*, în „Bulletin de Correspondence Hellenique", XXXIV, 1910. (N. tr.).

Autorul *Vieții* Sfîntului Ștefan cel Nou dovedește aceeași atitudine partizană, dar mai puține cunoștințe în domeniul formulelor iconografice. Îi datorăm însă și o informație exactă, în concordanță cu alte surse. Mă gîndesc la pasajul din această *Viață*, deja evocat, unde se spune că au fost nimicite de către Constantin al V-lea imaginile celor șase concilii ecumenice din Milion. Într-un capitol precedent am văzut cărui ciclu de reprezentări îi aparțineau aceste picturi și care au fost intervențiile împăraților ortodocși și monofiziți care au precedat decizia lui Constantin. Cum avem de-a face cu un fel de „mărturisire de credință" prin intermediul imaginilor, era în firea epocii de a supune aceste imagini, la începutul fiecărei domnii, acelor modificări impuse de confesiunea noului împărat. Este deci firesc ca un iconoclast să înlocuiască reprezentările cu personaje ale conciliilor cu altele abstracte, cuprinzînd, asemeni celor de la Betleem, numai cadre arhitecturale și inscripții. Dar cum să legăm de convingerile iconoclaste ale lui Constantin al V-lea ideea, pe care i-o atribuie *Viața* Sfîntului Ștefan cel Nou, de a înlocui sinoadele prin imaginea „vizitiului său favorit" ?

Sîntem deci îndreptățiți să ne întrebăm dacă *Viața* ne furnizează o informație corectă. De ce, într-adevăr, un iconoclast ar alege o imagine care presupune reprezentarea unui personaj ? Cum poate portretul unui vizitiu să ocupe tot atîta loc cît și cele șase sinoade ecumenice ? Dar aceste două obiecții nu sînt suficiente pentru a pune la îndoială știrile oferite de acest text hagiografic care nu păcătuiește poate decît prin laconism.

Răspunsul meu la prima întrebare a fost altădată următorul [24] : împărații iconoclaști au respins imaginile religioase, dar au păstrat reprezentările ciclului imperial ; imaginea „vizitiului favorit" din Milion făcea deci parte din acest ciclu, ceea ce mi se părea cu atît mai

verosimil cu cît Milionul era locul ideal pentru o propagandă — guvernamentală sau religioasă — prin intermediul imaginilor. Admisesem atunci, cu titlu de ipoteză, că imaginea „vizitiului favorit" intra, într-un fel sau altul, în categoria reprezentărilor jocurilor de hipodrom care figura în mod tradițional în repertoriul artei imperiale. Îmi mențin această părere în sensul că, pe zidurile unui edificiu așezat în punctul de plecare al drumurilor imperiului, imaginea unui vizitiu din hipodrom nu poate fi concepută decît în legătură cu arta monarhică. Îmi dau însă acum seama, mai bine decît înainte, că atît tema concililor cît și cea a vizitiului favorit al împăratului, făcînd parte deopotrivă din arta triumfală, s-a putut trece, în Milion, de la imaginile sinoadelor la cele ale vizitiilor hipodromului cu mai multă ușurință decît se crede. Pentru a ne închipui cum arătau picturile în care figura și vizitiul favorit al lui Constantin al V-lea, putem apela la mărturia a două categorii de monumente. Mai întîi reprezentările jocurilor desfășurate în hipodrom în prezența împăratului sau a consulului. În Bizanț, reliefurile de pe baza obeliscului lui Theodosie I ne oferă cel mai frumos exemplu [25]. Sculpturile la scară redusă de pe anumite diptice consulare din veacul al VI-lea și mai multe fildeșuri din Evul Mediu timpuriu tratează un subiect asemănător, dacă nu identic, consulul luînd locul împăratului pe aceste diptice [26].

În sfîrșit, singura analogie din domeniul picturii monumentale ne este furnizată de frescele de la Kiev (decorația pereților scărilor care conduc la tribunele catedralei Sfînta Sofia, spre 1037) [27]. Picturile lui Constantin al V-lea din Milion l-au putut înfățișa pe „vizitiul favorit" în cadrul unui ciclu de acest fel.

Dar poate fi vorba și despre altceva. Într-adevăr, Bizanțul a cunoscut reprezentări speciale executate în cinstea unor vizitii celebri. Statuile acestora se înălțau cu zecile în hipo-

dromul din Constantinopol [28], păstrîndu-ni-se numeroase epigrame de pe soclurile acestor monumente onorifice [29]. A ajuns pînă la noi una dintre aceste stele, cea a vizitiului Porphyr [30], înălțată cu autorizația specială a împăratului. Ea reunește patru imagini diferite, glorificîndu-l pe vizitiu [31] și inspirate în mod evident de baza obeliscului theodosian. Atunci cînd încercăm să ne imaginăm picturile din Milion comandate de Constantin al V-lea ar trebui să avem în minte această desfășurare a temei jocurilor de hipodrom sau a vizitiului favorit în patru episoade, așa cum se văd pe stela lui Porphyr și pe baza obeliscului.

Ne-am hazarda însă prea mult dacă ne-am strădui să reconstituim iconografia posibilă a picturilor din Milion. Să amintim însă cele două variante cunoscute ale acestei teme. Prima și cea mai răspîndită reprezintă însăși cursa, cu carele care se urmăresc în arenă privite de spectatori. În Milion, vizitiul cîștigător al cursei și împăratul (care-l încoronează ?) ar fi putut fi înfățișați în cadrul unei scene de acest fel. Obeliscul theodosian ne oferă un exemplu complet, în timp ce frescele de la Kiev păstrează numai o porțiune : împăratul, ceilalți spectatori și patru care intrînd în arenă (cursa propriu-zisă se găsea, probabil, printre scenele șterse).

A doua variantă a aceluiași subiect are un aspect mai abstract : nu momentul cursei este reprezentant, ci cel al aclamării vizitiului învingător după întrecere, combinat cu alte compoziții de caracter laudativ *(il. 112—115)*. Baza obeliscului theodosian reușește să trateze tema hipodromului în patru imagini, înfățișînd succesiv : cursa propriu-zisă, primirea barbarilor și două episoade legate de „liturghia imperială", toate cele patru scene formînd o singură temă care urmărește, în fond, glorificarea împăratului și a fiilor săi. Sculptorul stelei onorifice a vizitiului Porphyr (împreună cu Maricq, cred că este vorba de un personaj anterior veacului

al VI-lea *) îl glorifică pe acest erou al hipodromului tot în patru imagini, alegînd subiecte care-i pun în valoare biruințele. Nici un alt monument legat de jocurile de hipodrom nu ne face să simțim mai bine importanța simbolică pe care bizantinii o acordau victoriilor în curse. Într-adevăr, toată iconografia aparține tipului triumfal. Pe latura principală avem imaginea în picioare a lui Porphyr, înălțînd cu mîna dreaptă cununa în semn de victorie și cu o mare ramură de palmier în stînga, în timp ce diverși *putti* îi oferă atributele calității sale de aurigă [32]. O altă față a stelei îi arată pe grăjdarii celor două principale „deme" ale hipodromului, Albaștrii și Verzii, schimbînd caii de la carul lui Porphyr, permițîndu-i astfel să obțină o dublă victorie, mai întîi pe cvadriga unora apoi pe cea a celorlalți (ceea ce se numea un *diversum*). Dubla victorie de acest fel, care era un fapt ieșit din comun, este recompensată de genii înaripate care-l încoronează pe Porphyr urcat în cvadriga ai cărei cai sînt ținuți în frîu de doi *putti*. Pentru a ne face să înțelegem caracterul abstract al scenei, artistul a instalat caii și cvadriga pe un soclu, asemeni unui grup statuar. Încoronare ideală, această imagine este completată de două compoziții simetrice, înfățișîndu-l pe Porphyr în car și aclamat de admiratori. Este vorba, firește, de cele două partide din hipodrom, Albaștrii și Verzii, citați de inscripțiile de pe stelă și care au aplaudat victoriile succesive ale lui Porphyr. Și unii și ceilalți stau, în două

---

* Alan Cameron, *Porphyrius the Charioteer*, Londra 1973, pp. 150—187, a reconstituit, pe baza unor documente noi (soclul unei a doua stele descoperite în 1963), biografia lui Porphyr : el își începe cariera în jurul anului 500 și rămîne un campion al hipodromului, după o perioadă de retragere, pentru mai mult de patruzeci de ani. Și alte ipoteze ale prof. Grabar privitoare la iconografia stelei lui Porphyr trebuie reexaminate în lumina studiului d-lui Cameron. (N. tr.).

grupuri simetrice, pe băncile de sus ale amfiteatrului, traversate, prin mijloc, de o scară.

Ca și reprezentările jocurilor de hipodrom de genul celor de pe obeliscul lui Theodosie sau de la Sfînta Sofia din Kiev, și stela onorifică a lui Porphyr ne arată cum imaginea unui vizitiu favorit comandată de un împărat putea fi tratată într-un ciclu de compoziții distincte care, la nevoie, erau capabile să înlocuiască ciclul conciliilor de pe pereții unui edificiu ca Milionul. Să subliniem, pe de altă parte, legătura dintre iconografia triumfală a vizitiului și cea a împăraților. Este inutil să insistăm asupra identității iconografice dintre imaginea frontală a aurigăi Porphyr, în picioare în carul său și făcînd un gest de victorie, și imaginile imperiale cu același subiect. O monedă a lui Constant al II-lea și o alta a lui Mauriciu [33], cîteva țesături celebre [34], îl înfățișează pe suveranul-conducător de car în aceeași atitudine, cu caii grupați în același fel și cu aceeași disproporție între talia prea mare a vizitiului și dimensiunile reduse ale cailor. Ca și Dionysos și Mithra în artele Levantului [35], vizitiul învingător este onorat printr-o imagine care ar putea fi cea a suveranului său. Dependența față de iconografia imperială se manifestă încă și mai evident în ordonanța celor două scene de aclamație. Treptele hipodromului, scara care le traversează, figurile care aclamă, grupate simetric și făcînd toate același gest consacrat, se întîlnesc și pe reliefurile obeliscului theodosian. Numai că, această ordonanță, care pe obelisc se explică prin prezența împăratului în lojă, în partea superioară a scenei, devine inexplicabilă atunci cînd cel aclamat se află jos în arenă. Între realitate și schema iconografică a artei imperiale, sculptorul a optat pentru cea de-a doua : obișnuit, fără îndoială, cu imaginile triumfurilor imperiale, el a urcat cvadriga mai sus decît scaunele spectatorilor, satisfăcînd astfel sensul ierarhic al

imaginii care cere ca cel aclamat să se afle deasupra celor care aclamă.

Nu sînt sigur dacă Părinții Sinodului ecumenic din 787, atunci cînd au enumerat subiectele picturale pe care ortodocșii nu trebuie să le tolereze[36], au avut în vedere anumite opere create de iconoclaști. Dar acest lucru mi se pare probabil, căci — uitînd că suveranii de o desăvîrșită ortodoxie dinainte de iconoclasm îngăduiau reprezentările scenelor de teatru și de hipodrom, pe dipticele consulare de pildă — ei au condamnat *expressis verbis* acest gen de reprezentări. Această decizie ar fi putut fi dictată de unele exemple, asemeni picturilor din Milion, datînd din epoca iconoclastă. Un pasaj din *Viața* Sfîntului Ștefan cel Nou[37] *(il. 140)* confirmă acest lucru atunci cînd ne spune de-a dreptul că împăratul Constantin al V-lea, care distrugea imaginile lui Christos și ale Fecioarei, păstra cu grijă scenele satanice de teatru, hipodrom și vînătoare. Și textul adaugă : „dacă le găsea în biserici", ceea ce compromite oarecum valoarea acestei mărturii în ansamblul ei, căci astfel de subiecte nu făceau parte din repertoriul decorației *bisericilor* preiconoclaste. Vom vedea în curînd cum s-ar putea explica acest pasaj, potrivit căruia autorul avea cunoștință de existența unor scene de teatru și de hipodrom pictate pe pereții bisericilor anterioare iconoclaștilor. Analizînd această frază din *Viață* nu din punct de vedere gramatical, ci psihologic, am putea presupune că iconoclaștii n-au găsit în biserici decît două feluri de imagini : ale lui Christos și ale Fecioarei (pe care Constantin al V-lea le-a distrus) și cele ale arborilor, păsărilor și animalelor (pe care le-a conservat și curățat). Toate celelalte subiecte menționate în aceeași frază, introduse prin *malista de*, n-ar fi fost adăugate decît pentru a completa lista tipică a temelor favorite ale iconoclaștilor (cele pe care ei le-au „păstrat și curățat", dar în afară de biserici).

Cu toate acestea, dacă admitem că *Viața* Sfîntului Ștefan cel Nou a știut ce spune și că autorul ei vorbea în cunoștință de cauză, trebuie să evocăm, pentru a justifica aluziile sale la scene de teatru, vînătoare și hipodrom, *aflate în biserici*, următoarele monumente și texte [38]. Scene de vînătoare și pescuit sînt menționate printre subiectele care decorau, spre 400, corul bisericilor din Constantinopol [39]. Două ansambluri din Roma, anterioare, dar dispărute, prezentau scene de pescuit în partea inferioară a unor reprezentări religioase : Santa Constanza (cupolă) și Oratorul de pe Monte Giustizia (absidă) („Bull. arch. crist.", 1876, pl. VI, VII). Unele capele din Baouît erau împodobite cu fresce în care scene de vîntoare se amestecau cu imagini religioase *(il. 108, 109)*. Aceste picturi sînt anterioare Islamului. În sfîrșit, avem un exemplu păstrat de picturi de acest fel (scene de hipodrom, de vînătoare și chiar de teatru) sub acoperișul unei biserici medievale : este vorba despre frescele din veacul al XI-lea de la Sfînta Sofia din Kiev, care prezintă acest ciclu în toate detaliile sale[40]. Să semnalăm mai ales prezența următoarelor scene sau grupuri de scene : curse de care în hipodrom, de față fiind împăratul, împărăteasa și suita lor ; reprezentări teatrale, spectacole de mimi și acrobați, diverși muzicanți, vînători călare și pe jos în numeroase episoade. Aceste fresce decorau casele celor două scări care conduceau la tribunele rezervate, în timpul slujbelor, familiei cneazului. Această funcție ar explica prezența unui ciclu princiar în spațiile care asigurau accesul la tribune. Or, această decorație singulară, care introduce palatul sub acoperișul bisericii, are toate șansele să reproducă un model constantinopolitan. La Sfînta Sofia din Constantinopol, în biserica Blachernelor, dar și în alte părți, locul împăraților și împărăteselor se afla în tribune, de care erau legate unele spații adiacente rezervate suveranilor și care făceau deci parte din palat, ră-

mînînd situate în incinta periferică a unei biserici [41]. *Viața* Sfîntului Ștefan cel Nou s-a putut referi la unele exemple de acest fel atunci cînd ne spune că împăratul Constantin al V-lea a păstrat și „curățat" scenele de teatru, de vînătoare și de hipodrom pe care le găsea în biserici. Ne-am putea gîndi în mod special la Blacherne [42], unde această *Viață* menționează lucrările de decorație întreprinse de Constantin al V-lea [43]. La urma urmelor, această ipoteză pare foarte plauzibilă. Trebuie totuși să ținem seama de faptul că, în fraza care semnalează temele picturale comandate de Constantin al V-lea la Blacherne, nu este vorba despre toate aceste subiecte care fac parte din ciclul imperial. Dar avem oare de-a face cu un text bine conservat ? Ni s-a transmis el în versiunea sa originară ? Sîntem oarecum neîncrezători văzînd cum pasajul în care este vorba despre scenele de teatru și cel care privește lucrările de la Blacherne, încep amîndouă cu enumerarea acelorași subiecte : de o parte : *arbori, păsări, ființe nevorbitoare,* iar de alta *arbori, păsări, fiare,* ceea ce ar putea să indice că cele două pasaje se referă la Blacherne, unde ciclul bisericii și cel al palatului se puteau învecina mai ușor decît oriunde.

Este cazul să ne întrebăm dacă, în seria de imagini ale ciclului imperial menținute de basileii iconoclaști, nu figura, într-un mod pe care-l ignorăm, un subiect pe care ei îl puteau considera esențial, adică lupta lor victorioasă împotriva icoanelor. Nu își atribuiau ei oare meritul de a fi eliberat definitiv imperiul — și întreg universul, pe care continuau să și-l imagineze la fel de întins ca și statul pe care-l guvernau — de fărădelegile idolatriei [44] ? Un text al celei de-a șasea sesiuni a Conciliului din 787 [45], care califică drept blasfemie această pretenție a basileilor iconoclaști (din moment ce Christos fusese cel care îndeplinise sarcina de a desființa păgînismul), enumeră apoi acele acte ale împăraților care sînt conforme cu atri-

buțiile suveranilor și care pot face obiectul fie al aclamațiilor fie al picturilor, murale și portative. Cu acest prilej, sînt evocate direct subiectele ciclului imperial, așa cum erau cunoscute în 787, și pe care ortodocșii nu le dezaprobau. Și trebuie să credem că Părinții sinodali cunoșteau acest subiect prin intermediul operelor care onorau basilei iconoclaști, precum Leon al III-lea și Constantin al V-lea. Căci pentru un împărat ortodox iconodulii nu ar fi fost nevoiți să facă distincție între subiectele legate de activitățile imperiale privitoare la religie și celelalte ; or lista nu menționează decît activitățile care nu au de-a face cu religia. Aceste subiecte, puse în operă de împărații iconoclaști, erau, potrivit acestei liste, victoriile în războaie, supunerea barbarilor, strădaniile din administrația civilă, consiliile prezidate de împărați, trofeele strînse, tratativele și acordurile de politică externă și internă, lucrările edilitare. Această listă nu citează tema luptei împotriva idolatriei sau a icoanelor.

Toate aceste reprezentări, care presupun în mod evident prezența portretelor împăratului și imaginile altor personaje, ca și efigiile imperiale de pe monedele iconoclaștilor, ne îndeamnă să revenim asupra întrebării pe care și-o puneau, cu surprindere, prefăcută sau sinceră, adversarii lor iconoduli : de ce, după ce au combătut cu atîta înverșunare imaginile religioase, iconoclaștii au continuat să încurajeze cultul de origine romană, cuvenit imaginilor imperiale [46] ?

Trebuie să spunem că inconsecvența, astfel denunțată, a iconoclaștilor trebuia să apară cu mult mai frapantă decît astăzi, într-o epocă în care imaginile imperiale păreau mult mai înrudite cu icoanele religioase, din pricina caracterului lor sacru care le opunea, deopotrivă, tuturor celorlalte imagini. Pentru bizantinii ortodocși, împărații iconoclaști stabiliseră o separație artificială între două grupuri de imagini înrudite, și ei au încercat să explice această

anomalie plecînd de la semnificaţia imaginilor imperiale, ferm stabilită de secole. Toată lumea ştia că împăratul îşi trimitea imaginile principilor vasali, mai mult sau mai puţin dependenţi de autoritatea sa, precum şi oraşelor de provincie şi capitalelor străine în momentul urcării sale pe tron. Se ştia, de asemenea, că ambasadorii basileilor purtau cu ei, pe la curţile străine, o imagine a suveranului ai cărui trimişi erau, imagine care-l înlocuia oarecum pe basileu. Acceptarea acestor portrete însemna recunoaşterea autorităţii supreme a împăratului respectiv ; insultarea lor, sau refuzul de a le primi, semnifica o atitudine ostilă faţă de împărat şi de imperiu. Ştergerea efigiei echivala cu o *damnatio memoriae*.

Ştiind toate acestea, precum şi faptul că împăratul domnea în numele lui Christos sau, mai bine zis, că el administra în numele acestuia imperiul creştin, bizantinii puteau să se întrebe în mod legitim dacă basileii iconoclaşti nu se comportau oare asemeni acelor prinţi care, vasali ai unui senior, respingeau portretele oficiale ale acestuia, le insultau şi le supuneau unei *damnatio memoriae*, pentru a proclama ruperea contractului care-i legase pînă atunci de suzeranul lor. Ceea ce însemna că ei îşi reluau oarecum libertatea de mişcare faţă de Christos şi îşi manifestau independenţa faţă de Domnul lor de drept. Şi ei adăugau — afirmaţie care nu ni se mai pare atît de forţată dacă ne situăm în această perspectivă — că revolta împăraţilor iconoclaşti avea drept scop să-l „înlocuiască" pe Christos în funcţia de suveran autocrat şi ei să se afirme drept monarhi cu adevărat absoluţi. Cam aşa gîndeau autorii textului citit la Conciliul din 787 [47], atunci cînd afirmau că împăraţii eretici pretind să desăvîrşească lucrarea lui Christos pe pămînt, negînd astfel puterea nelimitată a acestuia. La fel, autorul *Vieţii* Sfîntului Ştefan cel Nou cînd spune că împăratul Constantin a înlocuit imaginile sacre ale sinoadelor cu propria sa efigie.

În același sens reia patriarhul Nichifor acuzația formulată la Sinodul din 787 și, mai tîrziu, cei trei patriarhi din Orient, în scrisoarea adresată lui Theofil, atunci cînd îl acuză de-a dreptul pe acest împărat că *înlocuiește* imaginile lui Christos cu ale sale și că cere ca acestea din urmă să fie adorate *în locul* icoanelor lui Iisus. Aceste acuzații sînt dublate, în ultimul din aceste texte, de cîteva anecdote care-l fac să spună pe cutare suveran iconoclast că repudiază puterea lui „Christos-împărat" pentru a păstra pentru sine însuși întreaga putere pămîntească. În sfîrșit, acești suverani iconoclaști erau opuși înaintașilor lor, bunii împărați ortodocși, începînd cu Constantin, care recunoșteau suveranitatea efectivă a lui Christos, domn al oamenilor și al îngerilor, împărat al pămîntului și al cerului. Constantin în special, departe de a respinge imaginile suveranului său Christos, bătea medalii în care se reprezenta pe el însuși, în calitate de slujitor, alături de portretul lui Iisus ca suzeran.

Vom discuta pe larg această imagine monetară într-un alt capitol. Credem că ea nu a existat niciodată și că a fost inventată pe baza monedelor lui Iustinian al II-lea. Bănuim, de asemenea, că prezentarea împăraților iconoclaști drept „Christomahi" nu corespunde realității. Oricît de puțin am ști despre acești basilei, e suficient să ne amintim de cultul pe care ei l-au închinat crucii lui Christos, instrument al victoriei imperiale [48], și de faptul că ei au înfățișat-o pe monedele lor însoțită de cuvintele *Iisus Christos nica* [49]. Nu vedem cum un principe revoltat împotriva suveranității lui Christos și rupînd cu tradiția constantiniană a putut lua drept emblemă crucea triumfală împreună cu cuvintele viziunii de pe Podul Milvius. Doctrina iconodulilor, mai ales a celor din veacul al IX-lea, nu ne este deci utilă pentru a explica toate gesturile suveranilor iconoclaști.

Cu toate acestea, n-ar trebui să o subestimăm, căci ne vom folosi de ea atunci cînd vom

vorbi despre „Triumful Ortodoxiei", din moment ce învingătorii din 843 cunoșteau această teorie și își defineau propria lor atitudine în antiteză cu cea a prinților „Christomahi"? Dacă, așa cum credem, n-au existat Christomahi veritabili printre iconoclaști, adversarii lor ortodocși i-au prezentat astfel pentru că ei înșiși, înainte și după criza iconoclastă, s-au slujit de imaginea lui Christos pentru a-și sublinia supunerea față de autoritatea supremă a acestuia. Cînd imaginile venerate de ei au fost respinse, ei au tras concluzia că este vorba aici de un refuz de a recunoaște suzeranitatea celui care era reprezentat în aceste imagini.

Pentru a înțelege atitudinea iconoclaștilor bizantini, care îndepărtau imaginile sacre, dar păstrau scenele artei imperiale, ar trebui să evocăm nu atît noțiunea de „christomahie", cît exemplul contemporanilor și vecinilor lor, arabii musulmani. Lăsînd deoparte întreaga problemă a influențelor, să privim operele de artă ale califilor omayyazi din punctul de vedere care ne interesează acum. Între 690, aproximativ, și 750, adică în epoca în care se pregătește și se instalează iconoclasmul imperial, califii omayyazi au construit și decorat din abundență mai multe sanctuare, printre care Domul de pe Stîncă din Ierusalim, ctitorit de Abd el-Malek, sau marea moschee din Damasc, cu puțin posterioară. Arta califilor nu tolerează nici o imagine a unei ființe însuflețite, oricare ar fi ea : nici oameni, nici animale, nici păsări. Alături de ornamentele abstracte, oricît de somptuoase, sînt admise peisaje care imită natura, dar în care realitatea, scrupulos redată, nu este reprezentată decît de plante, ape și edificii. Se merge pînă la înfățișarea operelor ieșite din mîinile oamenilor : case, palate, orașe întregi, care par însă abandonate de locuitorii lor ; nici o fiară, nici o pasăre nu locuiește în tufișurile și grădinile în care artiștii au transpus cu dragă inimă și cele mai mărunte parti-

cularități ale regnului vegetal, au imitat chiar silueta cîte unei plante individuale.

Adevărul acestor imagini florale din decorul moscheilor omayyade, și mai ales din marea moschee din Damasc, nu ar fi fost posibil dacă aceiași artiști nu ar fi decorat, în același timp, și palatele califilor, în care interdicția de a figura omul și ființele însuflețite nu mai funcționa *(il. 106, 107, 110, 111)*. Găsim deci, la musulmanii contemporani, aceeași distincție pe care o practicau iconoclaștii între imaginile religioase și imaginile imperiale. La Omayyazi însă, separarea este mai netă. Mai întîi pentru că, în palate, ei au admis orice imagini și mai ales un mare număr de personaje, grupate în scene de toate genurile, unele chiar dintre cele mai libertine [50]; dimpotrivă, din sanctuare ei au exclus cu desăvîrșire, încă înainte de 690 [51], orice reprezentare a ființelor însuflețite. Caracterul radical al acestui divorț dintre arta palatului și cea a sanctuarului este ilustrat în modul cel mai instructiv de decorația sculptată a fațadelor de la Mkhatta [52]: în timp ce ordonanța generală este aceeași pretutindeni, motivele ornamentale sînt exclusiv florale în porțiunea de fațadă care corespunde moscheii castelului, dar se îmbogățesc cu animale și monștri, și chiar cu mici personaje, în porțiunea de fațadă care se găsește în afara sanctuarului și care aparține deci exclusiv locuinței princiare. Cred că în creația artistică a musulmanilor separația dintre profan și sacru este mai netă pentru că ei nu au cunoscut o artă monarhică așa cum se constituie în marile imperii păgîne, în Persia și la Roma, unde ea îndeplinea rolul de domeniu intermediar între religios și profan. Bizanțul, care moștenise imperiul păgîn, practica încă, în ajunul iconoclasmului, o artă monarhică, și iconoclaștii și-au putut pune problema dacă ea trebuie privită împreună cu arta propriu-zis religioasă, dacă, deci, trebuie să le mențină pe amîndouă sau să le suprime deopotrivă. Cu alte cuvinte, dacă pentru arabi, orice

artă care-i evoca pe principi și viața de palat aparținea în mod firesc domeniului profan, în Bizanț acest lucru nu părea tot atît de simplu : e suficient să ne amintim de veneraţia cu care erau înconjurate în continuare imaginile împăraților [53]. Era aici, pentru iconoclaștii bizantini, o problemă care a rămas străină musulmanilor, și pe care basileii au rezolvat-o în felul pe care-l știm : ei au inclus arta imperială printre artele profane și au păstrat-o astfel, în ciuda contradicției care persista, adică a cerinței ca imaginile imperiale să fie venerate în continuare. Dar această veneraţie era ea oare cu adevărat impusă, după cum afirmă polemiștii ortodocși care ţineau la comparaţia dintre Constantin al V-lea și Nabucodonosor [54] ? Impresia generală este că manifestările exterioare ale cultului imaginilor imperiale se atenuau și se răreau din ce în ce mai mult în Bizanț, și s-ar putea ca demarcaţia dintre arta religioasă și cea profană, așa cum îusese ea stabilită de către împărații iconoclaști, să fie o mărturie a faptului că în veacul al VIII-lea arta imperială trecuse deja în domeniul profan. Vom măsura mai precis această evoluție constatînd cum, în secolul al XI-lea de pildă, erau confecționate imagini ale distracțiilor imperiale : basileul vînînd sau privind dansatoarele [55]. Este probabil că în vremea suveranilor iconoclaști nu se ajunsese încă aici și că arta palatului nu era încă pe deplin secularizată, așa cum se va întîmpla mai tîrziu cînd ea va recurge la reprezentarea unor scene familiale, intime chiar, din viața împăraților. Spre deosebire de arta omayyazilor care, preluînd fără îndoială o tradiție de curte sasanidă, reflecta toate aspectele vieții palatine și mai ales desfătările principelui, arta tradițională a palatului bizantin nu mergea atît de departe în ceea ce privește temele profane. Din pricina antecedentelor sale, care o legau de sacru și care nu erau încă rupte în veacul al VIII-lea, ea excludea din repertoriul său toate subiectele care

nu priveau viaţa publică a împăratului şi care reflectau, ca la musulmani şi sasanizi, viaţa sa privată. Altfel spus, dintre cele două arte princiare contemporane, cea bizantină şi cea omayyadă, ambele deopotrivă de deschise către reprezentarea personajelor şi fiinţelor însufleţite de tot felul, cea din Constantinopol dispunea de un repertoriu mai restrîns decît arta califilor din Damasc, tocmai din pricina tradiţiei pe care o prelungea, cea a unei arte simbolice a unei monarhii de inspiraţie divină, în vreme ce arta reşedinţelor califale nu era făcută decît pentru plăcerea prinţilor. În pofida dispariţiei monumentelor iconoclaste, putem fi siguri că în palatele imperiale din secolele al VIII-lea şi al IX-lea nu se găsea nici unul din subiectele palatelor omayyade : femei scăldîndu-se şi dansatoare în frescele de la Kusejr Amra [56], banchet princiar în acelaşi castel [57], înşiruiri de nuduri feminine în castelele de la Kusejr 'Amra şi Khirbet el-Mafjar [58]. Nu numai că nici un monument bizantin de epocă iconoclastă nu ne arată imagini de această categorie, dar nici iconodulii nu le citează — şi n-ar fi scăpat ocazia să o facă — printre imaginile artei imperiale pe care ei le priveau favorabil [59], ori printre cele încurajate de iconoclaşti şi pe care ei le denunţă ca necuviincioase. Primele, de caracter triumfal sau guvernamental, fac parte din ciclul imperial obişnuit, celelalte (teatru, circ, vînătoare) aparţin, de asemenea, artei oficiale de origine romană (cf. de pildă dipticele consulare). Artele palatului, bizantin sau omayyad, aveau însă în comun numeroase alte elemente, mai ales imagini ale prinţului în picioare (Qasr el-Heir şi Khirbet el-Mafjar : sculpturi de faţadă) [60], sau dronînd singur ori flancat de acoliţi (Cf. fresca de la Kusejr 'Amra) [61], vînători princiare (frescele de la Kusejr 'Amra [62] şi Qasr el-Heir[63]), prinţii călare (stucaturile de la intrareta în Khirbet el-Mafjar şi Qasr el-Heir) [64], animale şi păsări (numeroase exemple pictate

și sculptate la Kusejr 'Amra [65], Qasr el-Heir[66], Khirbet el-Mafjar [67], Mkhatta [68]) în mijlocul plantelor (în toate aceste palate) [69], și vom vedea că unele din aceste subiecte au fost favorizate de iconoclaști chiar în decorația bisericilor.

Sîntem deci îndreptățiți să admitem că arta palatului, în vremea iconoclaștilor, era destul de asemănătoare cu cea a reședințelor omayyade, nu pentru că o imita, ci pentru că autorii artei reședințelor omayyade se inspiraseră abundent din sursele bizantine, mai mult sau mai puțin contemporane, pe care le găsiseră mai ales în Siria, dar poate și în interiorul imperiului diminuat de cuceririle musulmane, dacă nu chiar la Constantinopol. În principiu, arta bizantină trebuie să o explice pe cea omayyadă. Dar dispariția operelor iconoclaste ne obligă să procedăm în sens inves și, o dată stabilită înrudirea dintre cele două arte princiare contemporane, putem să ne slujim de operele omayyade care au ajuns pînă la noi pentru a ne imagina cum arătau monumentele dispărute din Constantinopol. În ceea ce privește *palatul* din Constantinopol, lucrări artistice nu ne sînt semnalate decît în timpul domniei lui Theofil. Dar decorația castelelor omayyade este capabilă să ne ajute să ne închipuim *decorația iconoclastă a bisericilor*, adică decorația adoptată de iconoclaști pentru spațiile cu funcție religioasă. Nici din această serie nu ni s-a păstrat vreo operă originală.

Este neîndoielnic, într-adevăr, că nici o decorație monumentală nu ar putea ilustra mai bine decît o fac mozaicurile marii moschei din Damasc cele două texte grecești care descriu picturile iconoclaste populate cu arbori care transformă, spun textele, bisericile în niște livezi[70]. Admirabilele imagini de arbori de toate speciile din Damasc [71] și altele cîteva din Domul de pe Stîncă din Ierusalim [72], ne fac și ele să ne gîndim la niște livezi.

Numai că amintitele descrieri bizantine vorbesc și despre păsări și animale; ceea ce ne trimite la alte monumente înrudite, mai ales la mozaicurile pavimentare, abia mai vechi, din mai multe biserici din Transiordania, adică dintr-o regiune care a dat naștere artei omayyade, și care ne dau o idee despre sursele locale creștine ale acesteia. Aceste mozaicuri care împodobesc bisericile — ca mai tîrziu picturile asemănătoare ale iconoclaștilor din Constantinopol — reunesc, în vederea reprezentării paradisului, numeroase imagini de plante, mai ales de arbori fructiferi de specii diferite, de animale și păsări tot atît de variate și îngrijit descrise[73] *(il. 100-103)*. Stă mai presus de orice îndoială faptul că înrudirea dintre aceste mozaicuri pavimentare și picturile murale (poate în mozaic) ale sanctuarelor iconoclaste ține de originea lor comună și de faptul că împărații iconoclaști, care substituiau acest gen de decorație subiectelor iconografice pe care le distrugeau, nu au inventat nimic nou, ci s-au sprijinit pe o veche tradiție creștină. Pavimentele din Transiordania ne oferă cîteva versiuni ale acestei tradiții care, fiind aproape contemporane, ne pot da o idee destul de exactă despre modelele folosite de către pictorii iconoclaști din Constantinopol. Ținînd cont de diferența de stil și de tehnică, care ar fi putut distinge mozaicurile din Palestina de cele din Bizanț, după invazia musulmană, „livezile" din bisericile decorate sub Constantin al V-lea pot fi imaginate cel mai bine prin intermediul mozaicurilor de la Muntele Nebo sau din Madaba[74]. Ceea ce nu înseamnă deloc că a existat o legătură directă între aceste ansambluri. O dată cu veacul al IV-lea au apărut în biserici decorații murale care evocau grădinile paradisiace, temă străveche ce a fost încărcată cu o semnificație religioasă, după cum dovedesc urmele de fresce relevate în partea inferioară a pereților basilicii primitive din Aquileea[76]

și a celei de la Concordia Saggittaria, lîngă Veneția [76].

Fără a vorbi despre mormintele și hipogeele diverse în care grădina paradisiacă era o temă curentă, să ne oprim o clipă asupra capelelor din Baouît, pe al căror soclu se înalță plante care însoțesc sau nu figurile unor sfinți [77] (versiunea fără figuri continuă tradiția instaurată la Aquileea). Celebra absidă de la Sant' Apollinare in Classe reia aceeași temă, îmbogățind-o cu păsări și animale care vin să ia loc printre plante. Tema Raiului, comună acestor decorații murale foarte vechi și pavimentelor basilicilor din Transiordania, este cea care ne-a condus pînă în preajma perioadei iconoclaste. Reluate în decorația bisericilor iconoclaste, aceste motive au slujit la ilustrarea acelorași subiecte paradisiace. Nu este vorba deci despre o inovație „eretică", și nici măcar despre reluarea unei tradiții de mult abandonate. Faptul că unul din textele îndreptate împotriva iconoclaștilor semnalează, ca pe un procedeu tipic al acestora, conservarea și reîmprospătarea reprezentărilor de plante și animale, ne indică, probabil, un caz care se producea adesea : la mijlocul veacului al VIII-lea existau în Bizanț numeroase biserici anterioare iconoclaștilor, decorate cu motive „paradisiace". Și tocmai criza iconoclastă este cea care — din pricina modului deosebit de favorabil în care acest fel de decorații era tratat de către iconoclaști — a provocat dispariția totală a acestor motive din practica bizantină ulterioară. S-ar părea, pe de altă parte, că înainte de declanșarea persecuțiilor iconoclaste, bisericile în întregime împodobite cu imagini religioase erau mai degrabă rare [78] : pentru Constantinopol și provinciile învecinate nu avem decît textul antiiconoclast de care ne folosim aici care le atestă (indirect) existența, confirmată de decorația murală a unei biserici în ruină datînd din secolul al VI-lea, Peruștica din Tracia, lîngă Philippopo-

lis [79] *. Ceea ce împăraţii iconoclaşti condamnau *la distrugere*, în afara icoanelor mobile, erau mai ales imaginile lui Christos, ale Fecioarei şi ale cîtorva sfinţi care apăreau în abside şi deasupra intrărilor, ca şi unele ex-voto izolate, asemeni celor de la Sfîntul Dimitrie din Tesalonic sau Santa Maria Antiqua din Roma. Acelaşi text antiiconoclast nu ne spune, de altfel, nimic altceva atunci cînd afirmă că împăraţii iconoclaşti făceau să dispară *imaginile lui Christos şi ale Fecioarei* şi conservau şi împrospătau, dimpotrivă, reprezentările plantelor şi animalelor.

Făcînd un bilanţ, nu se aflau prea multe creaţii noi în ceea ce iconoclaştii puneau să se reprezinte pe pereţii bisericilor, ceea ce se acordă cu ideea pe care ei şi-o făceau despre propria lor activitate : nu propunerea unei arte noi, care să fie mai bună decît cea suprimată, ci doar ştergerea imaginilor care conduceau la idolatrie — program care favoriza în mod evident menţinerea a tot ceea ce nu era pătat de păgînismul idolatru. Nimic nu se opunea, din acest punct de vedere, ca să fie păstrate crucile (şi împăraţii înşişi au dat exemplu, instalînd crucea pe poarta palatului lor şi înfăţişînd-o pe monede) şi ca în biserici să fie reprezentată grădina Raiului cu arborii, animalele şi păsările sale.

Aici ar fi interesant să comparăm din nou experienţa artei bizantine cu cea a artei omayyade contemporane. Tocmai am observat că, în partea lor princiar-palatină, cele două arte desfăşurau cicluri asemănătoare de imagini inspirate din viaţa principelui, ciclul bizantin, încărcat de simboluri, fiind mai restrîns şi mai puţin suplu decît ciclul musulman. O comparaţie analoagă aplicată domeniului religios al celor două arte face să apară, dimpotrivă, o bogăţie şi o libertate mai mare de partea bizantină. Căci musulmanii îndepărtau

* Plovdiv. (N. tr.).

din moschei imaginea oricărei ființe care răsuflă, în *timp ce bizantinii iconoclaști* nu au exilat din biserici decît reprezentările iconografice și, în consecință, au păstrat păsările, fiarele și, în principiu, chiar personajele „profane". Altfel spus, sciziunea are loc la niveluri diferite, lăsînd în zona interzisă o parte mai mult sau mai puțin importantă a subiectelor posibile, „zona" animalelor și păsărilor, îndrăgită de cele două arte, fiind inclusă în secțiunea atribuită bisericilor, dar lăsată în afara moscheilor. Ceea ce a făcut ca, pentru a ne închipui cum arăta decorația iconoclastă a *bisericilor*, să citățm analogii musulmane desprinse din operele *palatine* ale omayyazilor.

Considerate în ansamblu, comparațiile la care am recurs, între arta omayyadă și arta iconoclastă bizantină, ne-au adus cîteva servicii vrednice de notat. Ele au pus în evidență analogia dintre cele două experiențe contemporane, ambele restrîngînd domeniul artei sanctuarelor, dar practicînd o artă a palatului în care nu funcționau interdicțiile privitoare la arta bisericilor și a moscheilor. Aceleași comparații ne-au arătat, în același timp, limitele acestei înrudiri, care ne-au făcut să înțelegem mai bine intențiile de ordin religios care se ascundeau în spatele celor două experiențe artistice contemporane, născute în două tabere dușmane, dar care se supravegheau reciproc.

Ortodocșilor care, în veacul al IX-lea, adică mult după începuturile luptei împotriva imaginilor, îi acuzau pe iconoclaști de inconsecvență, aparent pentru că astfel îi puteau acuza pe împărații eretici de „Christomahie", n-ar fi trebuit să li se pară lipsită de logică interzicerea imaginilor lui Christos și ale sfinților și păstrarea imaginilor princiare. Această distincție era admisă și de contemporanii lor musulmani care, fără să aibă de luptat cu suveranitatea supremă a lui Christos, admiteau aceeași prohibire doar a unei părți din subiectele imaginabile. Și dacă partea interzisă nu este

aceeași, acest lucru ține de ceea ce se voia combătut de către aceste interdicții. Inamicul putea fi același pentru creștinii din Bizanț și musulmanii din califat : idolatria. Dar la arabi, un trecut foarte apropiat putea da naștere la temerea că idolatria s-ar putea reîntoarce sub formele sale cele mai variate și mai elementare, asemănătoare cu cele care amenințaseră fără întrerupere monoteismul evreiesc din timpurile biblice. Astfel, ajutată fiind de propaganda evreiască, dacă nu Coranul în orice caz tradiția s-a arătat, încă înainte de 700, necruțătoare față de orice imagine a unei ființe însuflețite, față de tot ceea ce se putea transforma în idol, adorat în locul sau alături de Dumnezeu. Ușurința cu care popoarele convertite chiar mai tîrziu la Islam s-au lăsat atrase de dorința de a „însufleți" o imagine, pentru a o folosi în scopuri magice, dovedește că monoteismul islamic s-a aflat mereu în pericol. Ceea ce nu se poate spune despre Bizanț, unde o întoarcere la idolatrie nu putea fi concepută decît printr-o deviere radicală și foarte improbabilă a venerării imaginilor lui Christos, ale Fecioarei și ale sfinților. O experiență de un mileniu părea că imunizase populațiile grecești împotriva amenințării unei reîntoarceri la adorarea efigiilor de *zôdia*, și de aceea nici un iconoclast bizantin nu și-a pus problema prohibirii și altor imagini în afara celor ale lui Christos și ale sfinților. Desigur, imaginile cu funcții magice n-au încetat niciodată să existe pe alocuri și avem exemple din mai toate epocile bizantine ; să amintim aici de tendința poporului de a „însufleți" statuile antice care se înălțau la Constantinopol și care, se credea, erau locuite de demoni în general răuvoitori, iar cîteodată dotați cu darul profeției [50]. Dar toate aceste credințe și tradiții legendare, chiar dacă reflectă o anumită formă a religiozității elementare a populațiilor bizantine (și ar trebui să admitem că ele erau încă și mai puternice în inima Asiei Mici, în medii

care nu erau greceşti din punct de vedere etnic), nu au părăsit niciodată domeniul unui folclor religios pe care Biserica l-a combătut cu blîndeţe, fără să se teamă prea mult de el. Singurul domeniu în care aceste credinţe puteau să neliniştească monoteismul creştin era cel al venerării icoanelor lui Christos şi ale sfinţilor, şi tocmai de aceea iconoclaştii nu s-au văzut nevoiţi, asemeni musulmanilor, să interzică orice imagine a fiinţelor vii.

Dacă ar fi să dăm crezare celei de-a doua scrisori a papei Grigorie al II-lea adresată împăratului Leon al III-lea, acesta din urmă nu s-a mulţumit numai să distrugă imaginile religioase din biserici, dar le-a şi înlocuit cu reprezentări profane, în special cu imagini de muzicanţi [81]. Este adevărat că autenticitatea acestui text a fost contestată, dar dacă nu Leon al III-lea, în orice caz fiul acestuia, Constantin al V-lea, a luat unele iniţiative asemănătoare (v. *supra*) şi sîntem deci în drept să afirmăm că arta împăraţilor iconoclaşti, de care ne ocupăm în prezentul capitol, şi-a făcut apariţia chiar de la începuturile crizei. Dar Bizanţul trăia vremuri grele în prima jumătate şi la mijlocul secolului al VIII-lea, iar starea permanentă de război şi gravele dificultăţi financiare au împiedicat avîntul activităţilor artistice patronate de împăraţii iconoclaşti şi de anturajul lor. Oricum, nu este vorba despre astfel de activităţi în cele cîteva izvoare literare de epocă şi nici nu ni s-a păstrat vreun monument care să mărturisească despre ele. Pe de altă parte, un fapt vine să confirme în mod indirect că stagnarea artistică se datora în bună parte condiţiilor defavorabile din epocă : între 780 şi 815, în timpul domniilor iconodule care despart cele două perioade iconoclaste, nu vedem prea multe întreprinderi artistice, deşi reîntoarcerea la ortodoxie a putut favoriza o activitate sporită în biserici [82]. Or, abia dacă putem atribui acestui interval construirea Sfintei Sofia din Tesalonic şi modesta decoraţie în

mozaic a corului acesteia, comandată de Irina, Constantin al VI-lea și episcopul Theofil, precum și un mozaic votiv din biserica Izvorului Tămăduirii pe care-l semnalează un text hagiografic[83] și care a fost comandat de aceiași suverani. În mod foarte curios, primul mozaic, existent încă, nu prezintă decît motive abstracte (cruci și ornamente florale), iar celălalt înfățișa, pe cei doi pereți opuși ai bisericii, portretele împăratului și împărătesei aducînd ofrande bogate (coroane și țesături prețioase) cu prilejul unei vindecări miraculoase. Avem de-a face cu un mozaic votiv, în genul celor din nava Sfîntului Dimitrie din Tesalonic, care nu conținea nimic de natură să-i șocheze pe iconofobi.

Dar nu în imperiu, ci în alte părți, și mai ales la Roma, ar trebui să căutăm cele cîteva mărturii sigure asupra a ceea ce a fost arta iconografică pe care Biserica universală și-a însușit-o la Sinodul ecumenic de la Niceea din 787. Papii de la sfîrșitul secolului al VIII-lea și din cel de-al IX-lea veac au înmulțit în jurul lor reprezentările lui Christos și ale sfinților. Dar cum aceste opere se aflau departe de Bizanț și fuseseră interpretate după gustul și tehnicile din Italia, nu ne vom ocupa aici de ele.

Nu există decît o scurtă perioadă, chiar la sfîrșitul epocii iconoclaste, în care s-a manifestat dintr-o dată o reînnoire a activităților artistice. Acest avînt neașteptat, după o perioadă mai mult sau mai puțin stearpă, se datorează, desigur, succeselor politice și militare ale împăraților din Bizanț, victoriilor și administrației lor fericite. Ultimul dintre iconoclaști, Theofil, a fost în măsură să profite de acest reviriment și a deschis calea basileilor din veacurile al IX-lea și al X-lea care, dincolo de iconoclasm, nu au făcut decît să continue această *renovatio* a artelor inaugurată de Theofil. În consecință, acest avînt n-ar trebui atribuit exclusiv „Triumfului Ortodoxiei" din 843.

Din nefericire, ctitoriile lui Theofil, palatele și decorația lor, au fost în întregime distruse apoi, fără legătură cu iconoclasmul acestui împărat a cărui *damnatio memoriae* a fost evitată de către văduva sa Theodora. Theofil, care se știa bogat și avea gusturi alese, și-a concentrat eforturile ctitoricești asupra palatului și reședințelor imperiale. El este responsabil de ceea ce ortodocșii îi acuzaseră mai înainte pe Constantin al V-lea și Leon al V-lea [85], adică de încercarea de a da o strălucire deosebită demnității imperiale. Știm, din întîmplare, că acestea erau efectiv intențiile sale atunci cînd a reînnoit garderoba personalului palatului [86]. O măsură de acest fel viza efectul produs de recepțiile de la Curte, și ține, în consecință, de preocupările de prestigiu. Dar și alte întreprinderi ale lui Theofil trădează aceeași preocupare [87]. Se știe cum a vrut să uimească mulțimea din Bagdad, însărcinîndu-l pe ambasadorul său pe lîngă calif să arunce în jurul său monede de argint în ziua intrării sale în capitala musulmană. După întoarcerea acestui ambasador, el l-a însărcinat cu supravegherea construirii unui nou palat suburban (la Bryas, în fața Constantinopolului, pe coasta Asiei Mici) care trebuia să imite reședințele din Bagdad și chiar să le depășească în somptuozitate. Theofil a urmărit, desigur, același program atunci cînd a comandat pentru palatul său un edicul din aur (Pentapyrgon) în care a expus vederii solilor străini însemnele imperiului [88]. Și se gîndea tot la strălucirea recepțiilor de la palat, instalînd lîngă tronul său un platan de aur populat cu păsări automate care zburau și cîntau [89]. Cronicarii bizantini posteriori care-i atribuie lui Theofil acest arbore, nu spun nimic despre originea unui alt automat al palatului, tronul din sala numită Magnaura : în veacul al X-lea, acest tron din aur era prevăzut cu un mecanism (hidraulic ?) care-l înălța și îl cobora în timpul recepțiilor, în timp ce lei, vulturi și alte *zôdia* care înconju-

rau tronul se mișcau și făceau zgomot [90]. Cum toate aceste obiecte reunite în Magnaura în secolul al X-lea erau automate și cum, pe de altă parte, tradiția monarhică orientală punea adesea în legătură arborele de lîngă tron cu animalele care-l însoțesc (paznice ale principelui și tronului acestuia) [91], mi se pare plauzibil să atribuim instalarea simultană a tuturor acestor obiecte în palatul din Constantinopol împăratului Theofil, despre care ni se spune că a introdus măcar o parte din aceste automate (arborele cu păsări). Bineînțeles că toate aceste amenajări erau menite să sporească strălucirea autorității imperiale și, departe de a-și dezavua în această privință predecesorul eretic, basileii dinastiei macedonene care i-au urmat la tron au menținut aceste automate.

Automatele din veacul al IX-lea au fost probabil precedate în Bizanț de altele asemănătoare [92], ca și de alte categorii de obiecte a căror origine trebuie căutată în arta și tehnica elenistică. Dar rămăseseră ele oare în ființă după lunga perioadă de decadență materială care a început cu Heraclius ? Este sigur [93], dimpotrivă, că la Curțile abbasidă și fatimidă existau arbori automați, cu păsările lor mecanice și, dată fiind tendința lui Theofil de a-i imita pe califi, poruncind să se construiască un castel după modelul locuințe'or din Bagdad, și automatele au apărut (sau reapărut ?) în capitala imperiului bizantin probabil tot ca urmare a imitării unor modele musulmane.

Dispariția tuturor operelor lui Theofil, mobile și imobile, face ca orice judecată asupra artei încurajate de acest împărat să fie nesigură [94]. Să reținem totuși, drept sigură în liniile sale mari, influența islamică care s-a exercitat asupra acestei arte ca urmare a inițiativelor personale ale lui Theofil. Cazul castelului din Bryas este neîndoielnic în această privință, oricare ar fi fost aspectul său, care rămîne necunoscut. Nu aflăm decît un singur detaliu (în afara voitei asemănări cu locuințele sara-

zine) : cronicarul Simeon Magister semnalează că împăratul a adus acolo apă și că a amenajat grădini. Cum apa și grădinile nu aveau nimic extraordinar la Constantinopol, este vorba, probabil, de lucrări speciale și, numind aceste grădini *paradeisous*, Simeon Magister ne invită poate să ghicim caracterul lor persan sau arab.

În Marele Palat, în afara automatelor, ni se mai semnalează o mare ctitorie a lui Theofil (o sală triconcă a tronului, precedată de o estradă(?) în formă de sigma și de o curte cu peristil și o fîntînă cu doi lei [95]), ale cărei forme precise și decorație nu ni le putem închipui, dar care prelungea probabil tradițiile arhitecturale elenistice [96] prin intermediul versiunilor lor bizantine mai vechi. În schimb, Diehl a evocat pe bună dreptate chioșcurile din palatele musulmane în legătură cu anumite edificii înălțate de Theofil în incinta reședinței sale din Constantinopol, în mijlocul unei grădini. Este vorba de mici edificii independente unele de altele, care purtau nume agreabile : sala Dragostei, tricliniumul Perlei, Camilas, Mousicos sau Armonia [97]. Aceste pavilioane erau decorate cu picturi ale căror subiecte le cunoaștem, uneori : figuri de animale pe zidurile Perlei, personaje culegînd fructe, în mozaic, în sala cu cupolă din Camilas. Desigur, aceste frînturi de informații nu ne îngăduie să tragem vreo concluzie asupra artei acestor pavilioane. Dar înrudirea cu arta reședințelor musulmane este poate confirmată de o știre pe care arabistul austriac Alois Musil a găsit-o la un autor musulman și potrivit căreia pavilionul Perlei, ridicat de Theofil, imita un model islamic, dar că, la rîndul său, a fost imitat de califul al-Mutawakkil-lijja în 859 : înălțat în orașul întemeiat de acest principe și care-i purta numele, pavilionul în chestiune a fost numit și el Perla, Lu'lu'a [98].

Oricît de insuficiente ar fi cunoștințele noastre despre arhitectura favorizată de Theofil, să remarcăm totuși un fapt sugestiv : singurul grup de ctitorii aparținînd unui împărat

iconoclast despre care se vorbește în textele epocii, ne face să constatăm, pentru sfîrșitul perioadei iconoclaste și pentru arhitectura princiară, același lucru pe care l-am observat în legătură cu imaginile bizantine și omayyade de la sfîrșitul secolului al VII-lea și începutul celui de-al VIII-lea : creștinii și musulmanii se supravegheau, se influențau reciproc sau procedau în moduri asemănătoare.

Aproximativ din 780 și pînă în 815, între cele două valuri iconoclaste, guvernul imperial s-a arătat tolerant față de icoane, admițînd chiar cultul acestora, în urma Sinodului ecumenic din 787, convocat din inițiativa împăraților domnitori, Irina Ateniana și Constantin al VI-lea. Acest răgaz de un sfert de veac nu a fost generos pentru istoria artei religioase și de aceea ni se pare potrivit să vorbim despre el în acest capitol consacrat artelor contemporane cu iconoclasmul. Locul său se află la sfîrșitul capitolului, pentru că el reprezintă o primă încercare, avortată, de reluare a imaginilor religioase. Iconofilii, după victoria lor definitivă din 843, se vor sprijini tocmai pe deciziile Sinodului ecumenic din 787.

Am avut prilejul [99] să evocăm monumentele datînd din vremea Irinei și a lui Constantin al VI-lea, precum și din cea a urmașilor lor iconoduli imediați. Am aflat din texte că Irina și Constantin al VI-lea au instalat din nou o icoană a lui Christos pe Poarta de Bronz de la intrarea palatului lor și că această efigie a rămas acolo pînă ce Leon al V-lea a reaprins persecutarea icoanelor [100]. În schimb, atitudinea favorabilă față de icoane a împăraților dintre 780 și 815 nu și-a găsit nici un ecou în iconografia monetară. Am arătat deja cum ar trebui să explicăm această împrejurare, plecînd de la tradițiile proprii numismaticii imperiale [101]. Ceea ce nu înseamnă că absența oricărei imagini creștine pe monedele basileilor

iconoduli din această perioadă nu are darul să ne surprindă. Ea sugerează, probabil, o stare de spirit puțin favorabilă avîntului icoanei, și singurul mozaic păstrat din această epocă nu face decît să confirme această impresie. Mă gîndesc la decorația absidei și a bolții corului Sfintei Sofia din Tesalonic [102] *(il. 88)*. Datată printr-o inscripție care-i numește pe Irina, Constantin al VI-lea și episcopul Theofil, acest mozaic provine dintr-o perioadă care nu era deloc iconoclastă, pesemne din anii premergători Sinodului din 787. Nu găsim aici nici o imagine figurativă, ci doar o mare cruce izolată care umple conca absidei și un covor decorativ în verde și aur, pe boltă, unde alte cruci, mai mici, se repetă la infinit, alternînd cu frunze ornamentale.

Absența personajelor sfinte se datorează oare datei acestei opere, anterioară Sinodului ? S-ar putea, dacă motivele pentru care acest mozaic și biserica în întregimea ei (ctitorie presupusă a Irinei și a lui Constantin al VI-lea) au fost datate înainte de 787 s-ar dovedi suficiente. Dar această datare nu este ea influențată tocmai de absența reprezentărilor iconografice ?

Există totuși un text din acea vreme care ne vorbește despre un alt mozaic comandat de aceiași împărați, Irina și Constantin, din care iconografia sacră lipsește de asemenea.

Acest text aparține unei culegeri de miracole care s-au produs în marea mînăstire suburbană a Izvorului Tămăduirii, de lîngă Constantinopol. Cunosc această scriere prin intermediul versiunii din codicele *Vaticanus graecus* 822, tipărit în *Acta sanctorum* pe noiembrie, III, 880. Culegerea este atribuită lui Nichifor Callist și în consecință veacului al XIV-lea, dar multe miracole descrise sînt culese din texte cu mult mai vechi, iar cel care ne interesează aici face parte dintre acestea, judecînd după anumite detalii și mai ales după grija cu care este definită o anumită țesătură și

după caracteristicile picturii descrise aici și care este de o inspirație absolut antică, ca să nu spunem păgînă.

În epoca în care domnea împreună cu fiul său Constantin al VI-lea, adică între 780 și 790, Irina Ateniana, potrivit povestirii *Miracolului*, a fost vindecată de o hemoragie care-i amenința viața, prin forța miraculoasă a Izvorului. În semn de recunoștință [103], ea a oferit mînăstirii Izvorului „Veșminte țesute din aur și perdele lucrate în fir de aur — numite de obicei canelate *(sôlênôta)* [104] — și, împreună cu fiul său, o coroană și vase liturgice (destinate de asemenea „jertfei nesîngeroase") împodobite cu nestemate și perle". Din această enumerare, două detalii merită o mențiune specială : pe de o parte, obiceiul de a dărui bisericii, alături de obiectele confecționate special pentru cult, și alte lucruri, folosite pînă atunci de donatorii înșiși ; în acest caz este vorba despre veșmintele împărătesei și despre coroană. Pentru Occident, d.spunem de un mare număr de mărturii de acest fel ; ele mi se par însă mai degrabă rare pentru Bizanț [105].

Să notăm, pe de altă parte, că perdelele și costumele au fost dăruite de împărăteasă cu titlu personal, în timp ce coroana și vasele liturgice au fost oferite de ambii suverani, Irina și Constantin. S-a întîmplat oare așa pentru că obiectele din prima categorie erau proprietatea personală a împărătesei ori pentru că țesăturile se fabricau în ateliere care depindeau de gineceu ? O inscripție din veacul al IV-lea, pe care Louis Robert a publicat-o însoțită de un comentariu luminos și exhaustiv, evocă un atelier imperial de acest fel, care se găsea lîngă Constantinopol, la Heracleea în Propontida [106].

Textul pe care-l analizăm desparte clar țesăturile de argintărie și, în timp ce primele aparțin împărătesei, pentru celelalte ea își asociază fiul coregent. Ofranda de vase liturgice este normală ; cea a unei coroane de asemenea, dar ni se pare totuși mai originală pentru că

obiceiul era din ce în ce mai rar întîlnit. Căci la sfîrșitul Antichității, iar în Occident pînă în plină epocă carolingiană și ottoniană, era frecvent obiceiul de a folosi coroane ca ex-voto sub arcurile unui *ciborium*, deasupra altarului unei biserici [107]. Faimoasele coroane vizigote de la Guarrazar sînt capodoperele acestui gen de obiecte, care, arareori ajunse pînă la noi, sînt atestate de un mare număr de texte și reprezentări iconografice. Împărații bizantini aduceau ofrande asemănătoare [108] cel puțin pînă în secolul al X-lea, din moment ce ni s-a păstrat o coroană votivă datînd din timpul domniei lui Leon al VI-lea (m. 912) ; ea poartă portretul acestui împărat înconjurat de apostoli (Veneția, Tezaurul de la San Marco) [109]. Unele miniaturi din secolele al XI-lea și al XII-lea, bizantine sau imitate după modele bizantine (de către armeni), mai prezintă încă obiceiul de a atîrna coroane pe *ciborium*-ul unui altar [110]. Le vedem, prinse de un cîrlig fixat de una din coloanele unui *ciborium* (coloane ale arcadelor care servesc în mod obișnuit drept cadru pentru canoanele Evangheliilor) : detaliu care dovedește că arcadele acestor canoane se inspirau după *ciborium*-ul care surmonta masa altarului. Un alt detaliu : coroanele votive ale bizantinilor au forma coroanelor imperiale contemporane (în miniaturile din veacul al XII-lea, de exemplu, a unui *kamêlaukion*) ; în Bizanț, pînă tîrziu în Evul Mediu, ofranda către împăratul ceresc era direct inspirată de obiceiurile de la curtea pămîntească. Să ne amintim, în această privință, de celebra țesătură a lui Günther, episcop de Bamberg (m. 1065), unde un basileu anonim, urcat pe un cal alb, primește de la două personificări omagiul unei diademe și al unui coif. Oricare ar fi sensul exact al acestei reprezentări, ea ne dovedește că, și la mijlocul secolului al XI-lea, ofranda unei coroane către împărat era o temă încă cunoscută, care-i putea deci ghida pe bizantini atunci cînd, în biserici, îi ofereau coroane votive lui Christos.

N-avem de ce să punem la îndoială forma coroanei pe care Irina și Constantin al VI-lea o oferiseră mînăstirii Izvorului Tămăduirii : dar al unor basileï, ea nu putea să fie decît imperială, adică, în veacul al VIII-lea, o diademă cu perle și egretă.

După ce a enumerat cadourile împăraților către mînăstirea Izvorului Tămăduirii, textul *Miracolului* continuă : „Și ea (Irina) a poruncit să fie înfățișate în mozaic, în cele două laturi ale bisericii, chipurile lor (cel al Irinei și cel al lui Constantin al VI-lea) purtînd în mîini ofrandele, și ca acestea să fie înșiruite, iar credința lor să fie pomenită în veci, pentru ca minunea scurgerii de sînge să fie cîntată și proclamată în vremurile ce vor veni prin mijlocirea ofrandelor și a înfățișării acestora".

Dacă am încerca să ne închipuim cum arăta acest mozaic din 780—790, care se desfășura, în două panouri simetrice, pe doi pereți opuși ai bisericii Izvorului Tămăduirii, ar trebui să ne gîndim imediat la mozaicurile votive de la San Vitale din Ravenna. Separate de peste o sută de ani *, aceste două picturi se înrudesc, mai întîi prin amplasarea lor simetrică, care se explică prin separarea iconografică a ofrandei împăratului de cea a împărătesei. În ambele cazuri este vorba despre imagini așezate în locurile în care stăteau de obicei suveranii care, ca la Sfînta Sofia din Constantinopol, erau întotdeauna separați unul de celălalt, înconjurați fiecare de propria lor suită. Suveranii dădeau astfel urmare obiceiului general care cerea ca, în timpul slujbelor bisericești, bărbații și femeile să nu stea laolaltă. La Sant' Apollinare Nuovo, tot la Ravenna, acest sistem a fost extins și la sfinții și sfintele din Paradis. Dar în această biserică avem serioase temeiuri să bănuim o influență directă a imaginilor imperiale, în genul celor de la San Vitale și Izvorul Tă-

* În realitate este vorba de două veacuri și jumătate. (N. tr.).

măduirii, care ocupaseră la origine frizele în care găsim astăzi cele două șiruri de sfinți și de sfinte. La origine, una dintre cele două laturi fusese rezervată regelui ostrogot Theodoric și suitei sale, iar cealaltă reginei și însoțitoarelor ei. După victoria lui Iustinian, această dublă reprezentare votivă nu mai putea continua să slăvească un rege învins, care era de altfel și un eretic arian. Ea a fost deci înlocuită prin dubla imagine paradisiacă, fiind însă păstrați în capul procesiunilor, pe de-o parte, împăratul ceresc, iar pe de alta, împărăteasa cerurilor, după cum a fost menținută, și în cazul sfinților din Rai, separarea sexelor și poate chiar tema generală a celor două scene, adică tema ofrandei. La Sant' Apollinare, sfinții sînt cei care prezintă coroanele ; la San Vitale, Iustinian și Theodora aduc vase liturgice pline cu monede de aur ; în sfîrșit, la mînăstirea Izvorului, Irina și Constantin depun veșminte și țesături prețioase, o coroană și vase liturgice. Apropierea este cu atît mai valabilă cu cît nu cunoaștem nici o altă imagine votivă imperială care să reia această temă a ofrandei, cu excepția, evident, a imaginilor ctitorului imperial al unei biserici sau al unui oraș, care ține în mîini macheta ctitoriei sale (ca, de exemplu, Constantin și Iustinian pe un mozaic celebru de la Sfînta Sofia din Constantinopol, unul aducînd macheta capitalei întemeiată de el la Bosfor, iar celălalt pe cea a Marii Biserici). Putem spune același lucru și despre portretele ctitoricești care nu aparțin unor împărați : dacă ctitorii poartă ceva în mîini, acest ceva este aproape întotdeauna modelul sanctuarului pe care l-au întemeiat. Nu văd, în afară de acestea, decît cîteva portrete de personaje purtînd lumînări (la Santa Maria Antiqua de exemplu) [111] sau porumbei (un copil la Sfîntul Dimitrie din Tesalonic, v. *il. 83*).

Mozaicul de la mînăstirea Izvorului, care-i arăta pe suverani purtînd daruri diferite, nu s-a mulțumit deci să reproducă motivele cu-

rente. El ne amintește, mai degrabă, de picturile antice în care se văd personaje purtînd în procesiune daruri de tot felul : friza Panatheneelor de pe Parthenon este, firește, capodopera acestui gen de reprezentări, pe care le regăsim apoi, în epoca romană, în opere mai modeste, asemeni picturilor murale dintr-un hipogeu păgîn din veacul al III-lea descoperit în 1942 lîngă Silistra, pe Dunăre : sclavii continuă să-și slujească stăpînii defuncți, aducîndu-le veșmintele sau ligheanul cu ibricul și prosopul pentru a se spăla [112].

Totuși, pentru a purta toate obiectele care, potrivit *Miracolului*, au fost dăruite mînăstirii Izvorului, brațele Irinei și ale lui Constantin al VI-lea nu erau suficiente. De altfel, pe imaginile păgîne pe care tocmai le-am evocat, vedem întotdeauna mai multe personaje în procesiune, purtînd fiecare un singur sau un mic număr de obiecte. Cum textul *Miracolului* nu menționează nici o altă figură în afara împărătesei și a împăratului, trebuie să ne gîndim la o formulă iconografică diferită, și ea de altfel inspirată de modelele antice : donatorii apar cu cîte un obiect în mînă, în timp ce celelalte ofrande sînt înfățișate alături, înșiruite lîngă portrete. În acest mod procedau artiștii antici atunci cînd aveau de reprezentat, pe o stelă funerară, obiectele care evocau activitățile defunctului [113]. Cunoaștem și unele picturi bizantine — miniaturi de pildă — în care, aliniate pe un fond neutru oarecare, apar mobilele, obiectele și vasele sacre ale Templului din Ierusalim [114] sau coșurile din Înmulțirea pîinilor [115]. O reprezentare analoagă a obiectelor care alcătuiau ofranda imperială mi se pare cu atît mai probabilă cu cît textul semnalează voința Irinei de a vedea aceste obiecte *înșiruite*, pentru a pune mai bine în evidență generozitatea imperială. A trebuit, în consecință, ca *toate* să fie reprezentate.

În sfîrșit, și asta mi se pare semnificativ, textul *Miracolului* nu menționează nici o ima-

gine a lui Christos, a Fecioarei (pe care ne-am aștepta să o găsim într-o imagine votivă adă postită de o biserică care îi este dedicată) [116] sau a vreunui sfînt oarecare. Textul nu pomeneşte, ca fiind reprezentate pe mozaic, decît portretele donatorilor imperiali și reprezentarea ofrandelor acestora. Desigur, și aici este poate vorba de o operă anterioară lui 787 și Sinodului ecumenic care va reinstaura oficial cultul imaginilor. Dar e greu să nu ținem seama de unanimitatea surselor în ceea ce privește absența imaginilor sacre în vremea domniei Irinei și a lui Constantin al VI-lea. Se prea poate deci, ca reîntoarcerea la icoane, în intervalul dintre cele două valuri iconoclaste, să se fi produs cu o mare încetineală și să nu fi avut timp să se manifeste prea mult în timpul suveranilor care luaseră inițiativa acestei reîntoarceri [117].

Un alt text contemporan aruncă puțină lumină asupra artelor practicate în Bizanț în același interval. Este vorba, de această dată, de un pasaj important din cel de-al treilea *Antirrheticus* al patriarhului Nichifor, scris între 817 și 828, adică în anii care au urmat reaprinderii iconoclasmului imperial de către Leon al V-lea Armeanul, în 815. Autorul se referă la experiența sa personală într-o artă care nu excludea imaginea lui Christos ; ori această experiență nu poate fi raportată decît la perioada 780—815. Iată acest text, după Migne (*P.G.*, 100, 464—465 [118]) și o traducere a pasajelor care ni s-au părut mai importante :

„Atunci cînd un bărbat cucernic, discutînd cu ei (iconoclaștii), spune că este un lucru cuviincios ca imaginile dumnezeiești să fie cinstite, pentru că cele care se găsesc în sfintele biserici sînt sfinte, ca și cele care se așternîn fața mesei altarului și în alte locuri ale lăcașului și care sînt zugrăvite atît pe țesături, cît și pe alte materii, și că ele (bisericile și picturile) au fost lucrate împreună de către creștini încă de la început, în calitate de lucruri

sfinte și venerate deopotrivă. Ce spun... etc.“ Ce spun însă cei care (iconoclaștii) nu vor să facă deosebirea dintre imaginile sfinte și cele profane ? : „Că pe obiecte (despre care a fost vorba mai sus) se văd, de asemenea, imaginile unor animale sălbatice și domestice, ale unor păsări și ale altor ființe vii, și că obiectele sacre sînt cinstite în calitate de obiecte sacre și nu din pricina imaginilor de animale care se află înfățișate pe ele. La fel, dacă vedem pe un obiect sacru o imagine a lui Christos, noi venerăm obiectul sacru și nu imaginea și, în consecință nu trebuie cinstită o icoană care este independentă față de aceste obiecte sacre“.

„Mi se pare potrivit să răspundem la acestea — continuă Nichifor — că nu peste tot poate fi găsită aceeași rațiune *(logos)* : în ele însele, imaginile altor ființe vii (altele decît Christos) nu sînt înfățișate pentru a fi aduse în lăcașuri și venerate, ci pentru podoaba și frumusețea stofelor din care aceste imagini sînt țesute. Se întîmplă astfel că, din evlavie și zel pentru biserici, oameni evlavioși au dăruit lucruri de acest fel, iar cel care le cinstește nu o face din pricina animalelor sălbatice și domestice care sînt înfățișate pe aceste lucruri, căci știe că acestea nu sînt de nici un folos pentru el. Astfel, el își păstrează întreaga cinstire pentru obiectul sacru și nu acordă acestor imagini (de animale) decît privirea.“

Nichifor continuă : „Rațiunea de a fi a imaginilor sfinte nu este aceeași. De ce ? Deoarece ele sînt sfinte în ele însele și menite să ne readucă în minte arhetipurile sfinte. Ele sînt deci cinstite ca lucruri sacre, împreună cu alte lucruri sacre, dar nu numai împreună cu acestea, ci și în afară de biserici“.

Iar tu (iconoclastule) care nu te dai înapoi să venerezi (într-o casă sau pe un obiect sacru) imaginile măgarului, cînelui sau porcului, te bucuri atunci cînd arunci în foc o imagine a lui Christos (împreună cu edificiul sau obiectul sacru). Și cum nu te-nfiori de o asemenea

îndrăzneală care vădește că în zadar porți numele de creștin ?

„Ce să mai spună atunci cei care au mintea slabă și le lipsește putința de a chibzui (este vorba despre iconoclaști) despre sfintele iconostase ale altarului și despre ceea ce numim «solea», și despre coloanele și porțile care se află înaintea dumnezeiescului jertfelnic ? Nu este, oare, limpede că ele au fost făurite de creștini pentru podoabă și frumusețe, apropiind unele de altele motivele înrudite ? Nu știu ei, oare, că aceste locuri sînt locuri de închinare și că ei (creștinii) înfățișează acolo aceste lucruri pentru a fi venerate ?“ [119]

Acest text, care nu mi se pare că a fost pus în valoare de istoricii iconoclasmului, ai ideilor bizantine despre artă și ai artei, mi se pare grăitor în multe privințe. Mai întîi, nu este deloc fără interes să-l vedem pe Nichifor atribuind iconoclaștilor un mare respect pentru obiectele sacre, respect pe care ei sînt gata să-l extindă asupra chipurilor fixate pe aceste obiecte (inclusiv, se pare, imaginile religioase, ca parte a obiectului sacru) Acest punct de vedere, întrucîtva „materialist“, în sensul că subordonează valoarea imaginii celei a obiectului material care o poartă, ne reamintește de posibilele origini ale credinței populare în icoanele miraculoase manifestată în ultimele secole ale Antichității (de la relicvarul împodobit cu imagini religioase sau de la pictura sfințită de autorul ei, Sfîntul Luca, se ajunge la sfințenia oricărei alte imagini a unui personaj divin sau sfînt, ori a unui eveniment din Scriptură). Pe de altă parte, ideea de a face să depindă sfințenia unei imagini de cea a obiectului de care ea este legată se întîlnește cu alte curente de idei pe care le bănuiam prezente în iconoclasm, care tindea să confunde o imagine religioasă cu o imagine cu puteri magice.

Dar textul lui Nichifor este prețios mai ales pentru următoarele două motive : mai întîi, pe planul ideilor, pentru că ni-l arată pe

patriarhul teolog înscris într-o tradiție umanistă atunci cînd declară că animalele și celelalte ființe vii (unde trebuie să includem și monștrii, definiți astfel după menționarea expresă a animalelor sălbatice, a celor domestice și a păsărilor), care sînt reprezentate pe perdelele iconostaselor, pe cancele, precum și pe „solea", coloanele și porțile altarelor, nu se află la locul lor decît „pentru podoabă și frumusețe" și că lor nu li se adresează „decît privirea", evident pentru a admira această frumusețe. Nu cunosc nici o declarație asemănătoare, făcută în Bizanț (sau în Occident), în epoca lui Nichifor. Va trebui să așteptăm vreme îndelungată pentru a vedea din nou un teolog recunoscînd drepturile frumuseții într-o operă de artă sacră. Ar trebui să apropiem cuvintele lui Nichifor de anumite pasaje ale lui Fotios, urmașul său, cu cincizeci de ani mai tînăr, pe scaunul din Constantinopol, din scrisoarea sa pastorală către regele bulgar Boris-Mihail, proaspăt convertit (862), care invocă frumusețea perfectă a ortodoxiei bizantine ca pe o probă a adevărului său [120].

Această declarație a lui Nichifor asupra valorii pur estetice a ornamentelor zoomorfe este importantă și pentru un alt motiv : ea înlătură o dată pentru totdeauna opinia după care aceste ornamente au îndeplinit o funcție simbolică. Dacă nu pentru mase, atunci pentru un mare teolog și conducător al Bisericii bizantine, de la începutul veacului al IX-lea, aceste *zôdia* nu erau decît simple podoabe.

Să reținem, în sfîrșit, că acest text din 817—828 ne certifică prezența, la începutul secolului al IX-lea bizantin, a unor țesături istoriate, ornate cu diverse *zôdia*, precum și a ornamentelor, cu motive asemănătoare, de pe diferitele părți ale iconostaselor (care erau din marmură, argint sau lemn). Această mărturie este prețioasă pentru istoria țesăturilor bizantine, din care nu cunoaștem nici un exemplu din perioada cuprinsă între Heraclius (fragment păs-

trat la Liège) și grupul de mătăsuri datate prin inscripțiile cu numele unor împărați din dinastia macedoneană. În ceea ce privește ornamentele zoomorfe de pe iconostase, și, în general, din biserici, primul exemplu datat pe care l-am înregistrat este din 874 și se găsește la Skripou în Beoția [121]. Cuvintele lui Nichifor ne permit să dăm înapoi cu mai mult de o jumătate de secol data la care plasam de obicei folosirea sculpturii ornamentale zoomorfe în decorația bisericilor bizantine și, în particular, a celor constantinopolitane.

Deținem astfel o dovadă, oricît de modestă, că *ornamentele* zoomorfe erau utilizate de către decoratorii bizantini din perioada iconoclastă. Sub forma unor elemente constitutive ale ornamentelor, aceste *zôdia* luau loc în arta iconoclaștilor alături de alte animale despre care am vorbit mai sus [122], în legătură cu picturile murale ale bisericilor.

Stînjeniți de absența operelor cu o origine iconoclastă sigură, bizantinologii s-au obișnuit să includă în această categorie anumite monumente de pictură și sculptură bizantine lipsite de reprezentări religioase cu personaje. Dar aniconic nu este sinonim cu iconoclast, și de aceea n-am reținut atribuirile pe care Ebersolt [123], de Jerphanion [124], Bréhier [125] le-au propus pentru cutare miniaturi, fresce, fildeșuri sau țesături istoriate bizantine, adică pentru opere de artă portative de dată necunoscută. Manuscrisele miniate studiate de Ebersolt sînt posterioare epocii iconoclaste și același lucru este probabil valabil și pentru frescele din capelele cappadociene pe care G. de Jerphanion și L. Bréhier le-au antedatat. De altfel, cîteva figuri de sfinți se alătură aici ansamblurilor ornamentale predominante, și acest recurs la iconografie, oricît de modest ar fi el, exclude o inițiativă iconoclastă [126]. Reliefurile în fildeș, cu mici imagini mitologice, pe care Bréhier le atribuia epocii iconoclaste, au toate șansele să dateze din secolele al X-lea și al XI-lea (alătu-

rîndu-se fildeşurilor care aparţin cu siguranţă atelierelor „antichizante" ale Macedonenilor) [127]. Şi, în sfîrşit, mătăsurile istoriate cu decor ornamental de alură „sasanidă" ne sînt certificate, la Constantinopol, pentru perioada imediat următoare sfîrşitului iconoclasmului [128].

Desigur, nu e imposibil ca operele autentice ale iconoclaştilor să fi prezentat unele din caracterele proprii majorităţii miniaturilor, frescelor, fildeşurilor şi ţesăturilor care le-au fost atribuite. Dar, aşteptînd în continuare descoperirea acestor opere originale, n-am considerat necesar să ne ocupăm aici de acelea care au fost, poate, atribuite pe nedrept iconoclaştilor.

Ar trebui, poate, să facem o excepţie pentru unul singur dintre aceste obiecte, fragmentul de ţesătură provenit de la abaţia din Mozac (în prezent la Muzeul mătăsurilor din Lyon) [129]. Împodobită cu cercuri care închid imaginile unor împăraţi călare pe lei, această ţesătură celebră îşi împrumută astfel decorul din repertoriul imaginilor imperiale. Dat fiind că arta triumfală a basileilor nu a fost suprimată de către iconoclaşti, imaginile de pe ţesătura de la Mozac ar putea fi atribuite epocii împăraţilor eretici. Dar cum nimic nu se opune, pe de altă parte, unei datări mai tîrzii (înrudirea cu stilul mătăsurilor bizantine din secolele al X-lea—al XI-lea a căror datare este, pentru un număr suficient de fragmente, asigurată de inscripţii) [130], vălul de mătase de la Mozac nu are mai multe drepturi de a figura printre operele iconoclaste, decît cutare monument miniat studiat de Ebersolt. Şi totuşi există un element care-i măreşte şansele şi pentru care am citat aici această ţesătură: conform unei tradiţii locale, de vechime incontrolabilă, mătasea de la Mozac ar fi făcut parte dintr-o ofrandă a lui Pepin cel Scurt care, la rîndul său, o primise în dar de la contemporanul său, împăratul iconoclast Constantin al V-lea [131].

Documente

1. A doua scrisoare a papei Grigorie al II-lea către Leon al III-lea (Jaffé, *Regesta pontificum romanorum*, I, 1885, p. 253, nr. 2182).

Papa îi reproşează împăratului că a dezgolit bisericile, umplîndu-le apoi cu fabule goale şi necugetate, cu muzicanţi mînuind harfa, sistrul şi flautul.

2. Al VII-lea Sinod ecumenic (787), sesiunea a 6-a. Diaconul Epifanie (Mansi, XIII, pp. 353—356).

Împăraţii iconoclaşti au avut necuviinţa de a-şi autoacorda un privilegiu care nu aparţine decît lui Christos, acela de a fi aclamaţi — în Sinodul din 754 — drept mîntuitori ai umanităţii pe care pretindeau că au eliberat-o de idolatrie. Acţionînd astfel, iconoclaştii *şi-au atribuit lor cele care se referă (de drept) la Christos, Dumnezeul nostru.*

Cu acest prilej sînt enumerate — prin opoziţie — acele acte ale împăraţilor care pot face obiectul aclamaţiilor şi picturilor portative ori monumentale : *Se cuvine mai degrabă ca acestora (împăraţilor) să li se aleagă faptele de bărbăţie, victoriile asupra vrăjmaşilor, supunerea barbarilor, (fapte) pe care mulţi le-au desenat în tablouri sau pe ziduri (în fresce) întru rememorarea evenimentului istoric şi care (desene) provoacă privitorilor dragoste şi zel ; (de asemenea) salvarea supuşilor, sfaturile, trofeele, regulamentele din lumea laică, împrejurările politice, reuniunile de oraşe. Acestea sînt aclamaţiile vrednice de laudă pentru împăraţi, cele care provoacă tuturor supuşilor o stare de spirit favorabilă basileilor* *.

3. Nichifor, patriarhul Constantinopolului (*Antirrheticus*, I, 27 : Migne, *P.G.*, 100, 276).

Constantin al V-lea este comparat cu Nabucodonosor ; el obligă la venerarea propriilor sale imagini ; el substituie, pe monede, propriile sale efigii celor ale lui Christos : *Ba chiar ai legiferat să ne minunăm şi să ne închinăm la cele ce tu le-ai pregătit... Pentru care, înlăturînd chipul lui Christos ce se cuvenea să figureze (pe moneae) şi înlocuindu-l cu al tău propriu, situat la polul opus, pe bună dreptate n-ai putea fi socotit altfel decît Antichrist. Cîte morţi n-ai pricinuit, gravîndu-ţi şi imprimîndu-ţi chipul pe monedă (nomismă)...* **

4. Nichifor (*Apologieticus pro ss. imaginibus, Ibid.*, p. 561).

Venerarea efigiilor lui Constantin al V-lea (ca şi acelea ale lui Nabucodonosor ?) exclude venerarea imaginilor lui Christos : *De aceea, plecîndu-se deo-*

* Trad. T. Teoteoi.
** Trad. T. Teoteoi.

dată în fața imaginii aurite, nu încetează să se închine icoanei lui Christos *.

5. Theofanus Continuatus, *Cronica*, III, 10 (Migne, *P.G.*, 109, 113).

La ordinul împăratului Theofil: *Din toată biserica au fost înlăturate sfintele figuri, iar în locul acestora au fost înălțate și inscrise animale și păsări, arătîndu-și astfel limpede cugetul lui de fiară și de slugă* **.

6. Scrisoarea celor trei patriarhi din Orient către Theofil (Migne, *P.G.*, 95).

§ 3, col. 348: *(Constantin)... cel dintîi și cel mai ales giuvaier al credinței întru Christos, adevăratul nostru Dumnezeu, a marcat faptul imprimîndu-l pe moneda (nomisma) imperială a statului, anume semnul apărut pe cer al crucii Mîntuitorului, și a făcut să fie reprezentat pe ea (nomismă) venerabilul și dumnezeiescul chip al lui Christos, împreună cu al său propriu, arătînd astfel stăpînirea Împăratului ceresc asupra celui pămîntesc, armonia pașnică și înțelegerile de adîncă pace, fiind o singură turmă și o singură stăpînire, a îngerilor și a oamenilor.*

§ 24, col. 376: *Căci era o îndoită moarte: a sufletelor și a trupurilor. Iar pe gardianul și comandantul (de fortăreață) al împărăției sale el l-a îndepărtat, zicînd: „Departe de mine, Iisuse împărate; de cărările tale noi nu vrem să știm". Iar pe venerabilul chip al acestuia, aflat la Chalke, l-au smuls, trîntindu-l pe caldarîm, după ce au azvîrlit în el cu pietre, gunoaie și bucăți de glod.*

§ 25, col. 377: *Pentru ca toți să știe că Domnul este Împărat mare și puternic, altfel decît împărații pămîntului. Căci el are înțelepciunea și puterea, forța și tăria; el îi înalță pe cei umili și îi regăsește pe cei pierduți; el așază împărații pe tron, el îi schimbă pe împărați, dar și inimile stăpînitorilor pămîntului. Unde sînt profeții mincinoși și înșelătorii? Unde sînt cei treizeci de ani (așa-ziși) purtători de biruință ai celui ce se gîndește numai la cele pămîntești și nu cîrmuește într-un gînd cu Împăratul ceresc?* ***

Textul de mai sus este preluat dintr-o versiune a Scrisorii care figurează în culegerea lui Migne ca un *spurium* al operelor autentice ale Sfîntului Ioan Damaschinul. Este vorba despre un text care datează din veacul al IX-lea, dar nu este identic cu scrisoarea autentică a celor trei patriarhi din Orient către împăratul Theofil. Textul acesteia (aprilie 836) este publicat de L. Duchesne, în „Roma e l'Oriente" V,

---

* Trad. T. Teoteoi.
** Trad. T. Teoteoi.
*** Trad. T. Teoteoi.

nov. 1912 — ap. 1913. Despre aceste două texte vezi, în detaliu, A. Vasiliev, *The Life of St. Theodore of Edessa*, în „Byzantion" XVI, 1, 1942—1943 (1944), pp. 216—225.

7. Al VII-lea Sinod ecumenic (787), sesiunea a 6-a, Diaconul Epifanie (Mansi, XIII, 241 B).

Ortodocșii nu sînt ostili imaginilor, cu condiția ca subiectul acestora să fie recomandabil. Urmează o scurtă enumerare a subiectelor care nu sînt recomandabile. Or, aceste subiecte coincid *grosso modo* cu cele care, potrivit reproșurilor ortodoxe, erau reprezentate la porunca împăraților iconoclaști în sanctuarele creștine : *Ca și cînd cineva ar zugrăvi chipuri și scene necuviincioase, mlădieri de dans și spectacole de hipodrom.*

8. *Vita s. Stephani Iunioris* (Migne, *P.G.*, 100, col. 1113).

În vremea lui Constantin al V-lea, iconoclaștii distrugeau imaginile lui Christos și ale Fecioarei pe care le găseau în biserici. Dimpotrivă, ei păstrau cu cinste și chiar curățau diversele imagini de arbori, păsări și animale, și mai ales pe cele ale spectacolelor diavolești : curse, vînători, scene de teatru și hipodrom : *...Iar dacă erau pomi, păsări sau animale necuvîntătoare, sau mai ales curse drăcești de care, vînători, teatre și altele ca acestea, pe acestea le păstrau cu grijă și le dădeau strălucire* *.

9. *Vita s. Stephani Iunioris* (Migne, *P.G.*, 100, col. 1120).

La Blacherne, Constantin al V-lea a suprimat un ciclu de picturi cu subiect evanghelic și a pus să fie înfățișați arbori, diverse păsări și animale, în mijlocul unor vrejuri de iederă în care mai erau amestecați cocori, corbi și păuni. El profanează astfel Biserica — un Ierusalim mistic — așezînd-o în paza fiarelor și păsărilor (aluzie la *Psalmul* 78, 1) : *Smulgînd astfel pe toate cele de taină ale lui Christos, a făcut din biserică „magazie de fructe" și loc de privit păsări. Copaci și păsări de tot soiul, fiare și diferite alte viețuitoare printre foi de iederă, mușcate și ciori, totul împodobit cu păuni ; ca să spun așa, aceasta (biserica) arăta într-adevăr ca lipsită de podoabă* **.

10. *Vita s. Stephani Iunioris* (Migne, *P.G.*, 100, col. 1172).

Constantin al V-lea a pus să fie distruse imaginile sinoadelor ecumenice care se găseau, la Constantinopol, pe zidurile și bolțile din Milion, înlo-

---

* Trad. T. Teoteoi.
** Trad. T. Teoteoi.

cuindu-le cu o imagine a vizitiului său preferat: *Căci în acest loc public, apăreau împreună, din timpuri străvechi și din vremea împăraților dreptcredincioși de demult, cele șase sfinte Sinoade ecumenice, neînsoțite de explicații, predicînd însă credința pentru agricultori (țărani), străini și particulari; pe care (imagini), noul tiran babilonian acoperindu-le și ștergîndu-le cu totul în zilele acelea, a expus (în loc) cursa satanică de care și pe vizitiul iubitor de demoni, pe care el l-a numit ceresc, ca fiindu-i lui foarte drag, el, care era nevrednic de cer ca și de pămînt, cinstindu-l pe acesta mai presus decît pe Sfinții Părinți* *.

11. Mansi, XII, 192.

Punînd mîna pe putere, împăratul Philippicus a refuzat să intre în Constantinopol înainte de a fi înlăturată din palatul imperial imaginea celui de-al VI-lea Sinod ecumenic, care se afla acolo între cea de-a patra și cea de-a șasea „scholie".

Philippicus a reînscris pe dipticele bisericilor numele patriarhilor Sergiu și Honorius pe care cel de-al VI-lea Sinod îi anatemizase, și a reașezat la loc (tot în biserică) portretele acestor prelați.

12. Începînd cu secolul al IX-lea, mai mulți cronicari bizantini menționează lucrările artistice întreprinse la inițiativa lui Theofil: construirea unui palat la Bryas, pe malul asiatic, precum și înfrumusețarea Marelui Palat. Aceste lucrări artistice nu au legătură cu imaginile, dar ele mărturisesc despre reluarea activității artistice patronată de Curte după o lungă perioadă de stagnare care corespunde războaielor istovitoare purtate împotriva arabilor, în secolele al VII-lea și al VIII-lea. Fără a fi întreruptă de Triumful Ortodoxiei, opera artistică a iconoclastului Theofil va fi prelungită și amplificată de către împărații iconoduli ai dinastiei Macedonene.

a. *Theophanus Continuatus*, Bonn, p. 98 (după ce a descris liberalitățile ambasadorului lui Theofil la Bagdad, Ioan Sincelul): *Care (ambasador), plecînd îndată spre Theofil și parcurgînd în cale ținuturile Siriei, l-a convins pe acesta (împăratul) să mărească palatul din Bryas după asemănarea celor ale sarazinilor, iar în ceea ce privește formele și varietatea (acestora), el nu s-a deosebit cu nimic de acelea, el (Theofil) fiind de față la toate acestea (lucrările de construcție a palatului), ducînd lucrurile pînă la capăt întocmai după descrierea lui Ioan, care cu numele e zis Patrikes, (căci) a fost distins cu demnitatea de patriciu.*

* Trad. T. Teoteoi.

b. *Symeon Magister*, Bonn, p. 634 ; *Şi ajungînd (Theofil) pînă la Bryas, a dat dispoziţie să se construiască un palat, să se planteze grădini şi să se aducă apă ; lucruri care s-au şi realizat.* Cf. Gheorghe Monahul, Bonn, p. 798.

c. *Zonaras*, Bonn, III, p. 363 : *Şi întorcîndu-se Ioan de acolo şi relatînd împăratului cele de acolo, inclusiv formele şi varietatea caselor de vază, i-a trezit acestuia dorinţa de a construi şi el asemenea case. Fapt pentru care a şi poruncit să se construiască la Bryas palate întru totul asemănătoare celor din Siria. Şi întocmai ca o căpetenie a zidarilor acestor palate, le-a arătat şi i-a învăţat formele şi dimensiunile în lăţime, lungime şi înălţime, ducînd la capăt construcţiile* *.

d. *Symeon Magister*, Bonn, p. 627 : *Deci împăratul Theofil, fiind iubitor de podoabe, pregăteşte din temelie Pentapyrgon (cele cinci turnuri), cu cele două părţi foarte mari toate din aur cu diferite pietre, şi pomi auriţi în care struţi aşezaţi cîntau în chip muzical prin intermediul unei maşinării, aerul fiind aspirat prin pori ascunşi. A reînnoit şi veşmintele împărăteşti, cingătorile şi toate celelalte, brodîndu-le pe toate cu aur* **.

Gheorghe Monahul (Bonn, p. 793) adaugă la această ultimă informaţie a lui Simeon Magister : Pentapyrgon, cele două orgi de aur şi arborele cu păsări mecanice, au fost executate de şeful atelierului *tou Chrysochoou*, care era rudă cu patriarhul Antonie.

13. *Theophanus Continuatus*, Bonn, p. 43 *sq.*

Printre edificiile ridicate de Theofil în incinta Marelui Palat, acest text menţionează o serie de pavilioane pe care le numeşte *triklinoi*, care se înălţau în mijlocul unei grădini interioare. Un prim grup de edicule sau „chioşcuri" se găsea alături de marele pavilion numit Sigma. Ele aveau, fiecare, un nume : *Pyxitês* care slujea drept vestiar ; *Erôs*, unde se păstrau armele ; *Margaritês*, care-şi datora numele decoraţiei sale : *de asemenea, zidurile şi podeaua de la Margaritês se desfăşurau cu strălucire.* Pe ziduri, se vedeau diferite imagini de animale : *Zidurile, în felurite chipuri, cu animale dintre cele mai diverse.* Al doilea din aceste edicule era ornat cu picturi murale care înfăţişau arme : unde... sînt reprezentate *scuturi şi arme felurite.* Un alt grup de pavilioane se afla în grădini. Unul se numea *o Karianos triklinos*, un altul *o Kamilas.* Ni se semnalează că decoraţia interioară a acestuia din urmă includea — sub o boltă (plafon ?) aurită — un soclu de mar-

---

* Trad. T. Teoteoi.
** Trad. T. Teoteoi.

mură policromă şi, deasupra lui, mozaicuri care înfăţişau fructe : *susţinînd un plafon suflat cu aur, avînd părţile inferioare ale zidurilor aşternute cu plăci de acelaşi fel, iar pe cele superioare fiind înfăţişate, în mozaicuri aurite, personaje culegînd fructe,* şi un paviment din marmură de Proconnez. Un al doilea pavilion oferea o decoraţie bipartită asemănătoare (marmură şi mozaicuri) : dar nu erau aici decît arbori şi motive în ghirlandă (flori sau ornamente verzi) : *purtînd, ca şi cel de dinainte, un acoperămînt de marmură aurită, strălucitor în întregul său, restul fiind completat de arbori şi ghirlande din mozaicuri de culoare verde.* În sfîrşit, mai exista un pavilion numit *Mousikos,* din pricina perfecţiunii tăieturilor din marmură *(Acesta este numit Mousikos din cauza rezonanţei limpezi a marmurii)* ale decorului său. Podeaua sa din marmuri policrome te făcea să te gîndeşti la o pajişte înfloritâ : *văzînd această podea, ai spune că e o pajişte năpădită de felurite flori.* Totuşi, decorul acestui pavilion nu a fost executat decît sub fiul lui Theofil, Mihail al III-lea, ceea ce explică prezenţa imaginilor pe care textul nu le menţionează în nici o altă parte : *Toate zidurile străluceau de icoane, dar nu atunci, ci mai pe urmă, sub fiul său Mihail.*

Monumente arheologice

Toate monumentele construite sau decorate de iconoclaşti au pierit. Îndeosebi mozaicurile din biserici care se datorau iniţiativei unor iconoclaşti au fost refăcute îndată după reintoarcerea la iconografie. Dar mozaicurile din absidele a trei biserici au păstrat pînă în epoca noastră urmele decorului lor „iconoclast" : Sfînta Irina din Constantinopol, Sfînta Sofia din Tesalonic şi biserica Adormirii din Niceea. În toate cele trei cazuri, iconoclaştii au rezervat absida pentru o mare reprezentare a crucii. Cea de la Sfînta Irina s-a păstrat integral, în celelalte două cazuri putem doar ghici urmele crucii pe fondul mozaicurilor refăcute după 843 care au înlocuit crucea printr-o Theotokos cu Pruncul. Absida de la Sfînta Sofia din Tesalonic mai poate fi văzută şi azi, cea de la Niceea a dispărut, împreună cu biserica, arsă în 1922, în timpul războiului greco-turc.

Am studiat (*supra,* pp. 292—293) aceste decoraţii absidale iconoclaste, citînd principalele lucrări referitoare la ele.

1. O. Treittinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee und ihre Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Jena 1938, pp. 141—142. Migne, *P.G.*, 100, 1084.

2. Theofan, ed. de Boor, pp. 404—408. Cedrenus, I, ed. Bonn, p. 800. V. și răspunsurile papei Grigorie al II-lea la scrisorile lui Leon al III-lea : Mansi, XII, 959 *sq.* Pentru reluarea iconoclasmului sub Leon al V-lea : Theophanus Continuatus, Migne, *P.G.*, 108, 130. Grumel, *Regestes des actes du patriarcat byzantin*. I. *Actes des patriarches*, pp. 391, 394 *sq.*

3. Această desfășurare a evenimentelor este expusă în orice istorie bizantină sau a iconoclasmului, începînd cu G. Ostrogorsky, în *Mélanges Charles Diehl*, I, 1930, p. 235 *sq.* Vezi mai ales Ostrogorsky, *Geschichte byz. Staates*[2], p. 131 și p. 164 pentru Leon al V-lea. Bréhier, *Vie et mort de Byzance*, pp. 79—80 și pp. 103—104 pentru Leon al V-lea.

4. E suficient să ne amintim de pleiada de prelați și de călugări bizantini care s-au distins în această epocă în domeniul literelor și științelor : Theodor Studitul, patriarhii Nichifor și Fotios, patriarhul iconoclast Ioan Grămăticul (Hylilas) (opere pierdute), matematicianul Leon, poetul Iosif, Chiril apostolul slavilor, etc.

5. Cap. 25 : Migne, *P.G.*, 100, p. 597. Cf. A. J. Visser, *Nikephoros und der Bilderstreit*, Haga 1952, p. 91 (dintr-o eroare, trimite la cap. 24).

6. *Ibid.*, mai multe locuri, de exemplu cap. 35, 617. V. *infra*, p. 393. Cf. Theodor Studitul, un alt teolog ortodox care a scris sub regimul iconoclast : într-o scrisoare către împăratul iconoclast Mihail al II-lea, el îl numește pe Christos „basileu al întregului pămînt", avînd drept la imagine tocmai în această calitate imperială, Migne, *P.G.*, 100, 1309.

7. *Apologeticus pro sacris imaginibus*, cap. 8 (Migne, *P.G.*, 100, 549).

8. V. *supra*, p. 207.

9. Text reprodus *supra*, p. 337.

10. Cronica lui Mihail Sirianul, ed. Chabot, II, p. 491.

11. *Libri Carolini*, cartea 3, cap. 15 ; Migne, *P.L.*, 98, 1142—1146. Cf. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, p. 167.

12. Text reprodus *supra*, pp. 339—340.

13. Text reprodus *supra*, p. 337.

14. A. J. Visser, *Nikephoros und der Bilderstreit*, p. 86, pune în evidență importanța pe care o acordă Nichifor acestei noțiuni.

15. G. Millet, *Les iconoclastes et la Croix*, în *Bull. Corr. Hell.* XXXIV, 1910, p. 96 *sq.*

16. Mă gîndesc la epigrama pe care Leon al III-lea şi Constantin al V-lea au înscris-o lîngă crucea aşezată de ei deasupra Porţii de Bronz a palatului lor: v. *supra*. În scrisoarea sa către Ludovic cel Pios iconoclastul Mihail al II-lea se plînge, dimpotrivă, că ortodocşii înlăturau crucile, ca însemne iconoclaste. V. şi textele referitoare la restabilirea icoanelor în 843: pentru a-i menaja pe cei care se obişnuiseră, în lunga perioadă iconoclastă, să considere crucea ca principalul obiect de cult, învingătorii din 843 s-au mulţumit să adauge imaginea lui Cristos crucii care se găsea deasupra Porţii de Bronz încă din vremea lui Leon al III-lea: v. p. 257 şi *sq.*

17. Potrivit lui Anastasie din Sanain, autor din secolul al XI-lea, bizantinii preferau icoanele, iar armenii crucea: S. Der Nersessian, în *Armenian Quarterly*, I, 1946, p. 76.

18. *Martyrium*, II, p. 278 *sq.*

19. D. Th. Beleaev, în „Viz. Vrem.", I, 1984, p. 783. J. I. Smirnov, *ibidem*, V, p. 374. Walter George, *The Chruch of Saint Eirene et Constantinople*, Oxford 1912, p. 47 *sq.*, pl. 17, 22.

20. J. I. Smirnov („Viz. Vrem." V, 3, 1898, pp. 370 *sq.*, 387—390) este cel care a avut meritul de a descoperi, în 1895, urmele crucii în spatele Fecioarei din absidă şi să dea o lectură pe de-a-ntregul satisfăcătoare curioasei inscripţii dedicatorii, în care un text scris normal este combinat cu trei monograme. Cea mai bună transcriere a acestei inscripţii se află la J. Kurth, în *Athen. Mitt.*, 1897, pl. XV. Ea este reprodusă de Smirnov, *l.c.*, p. 387, împreună cu o critică a comentariilor lui Kurth, desigur eronate. Kalliga, incomplet, ignoră studiul lui Smirnov.

21. Mozaicurile Adormirii din Niceea sînt descrise cu cea mai mare precizie de O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Strasbourg 1903. V. şi Th. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin-Leipzig 1927. Datările propuse de aceşti doi savanţi, de Ch. Diehl şi H. Grégorie, variază sensibil. Descoperirea mozaicurilor de la Sfînta Sofia din Constantinopol şi progresul general al studiilor asupra picturii bizantine au deschis posibilităţi noi pentru o datare satisfăcătoare a acestor mozaicuri: A. Frolow, *La mosaïque murale byzantine*, în „Byzantinoslavica" XII, 1951, p. 190. Underwood, „Dumbarton Oaks Papers" XIII, 1959, pp. 235—242.

22. J. D. P. Taylor, *A Water Cistern with Byz. Paintings, Salamis Cyprus*, în „The Antiquaries Journal" XIII 1933, p. 97 *sq.* G. Sotiriou, *Christ. kai byz. Archailolgia*, I, Atena 1942, pp. 231—232, fig. 127—128. A. Frolow, *La relique de la vraie croix.*

Recherches sur le développement d'un culte, Paris, 1961. A. Grabar, în „Cahiers archéologiques" XXVII, 1978, pp. 61—81.

23. Nichifor, *Antirrheticus*, III, 35; Migne, *P.G.*, 100, 425.

24. Grabar, *L'Empereur*, p. 171 *sq.*

25. Reproducerea celor patru reliefuri, *ibid.*, pl. XI, XII.

26. R. Delbrueck, *Consulardiptychen*, pl. obiectele nr. 6, 9, 10, 11, 17, 20, 21, 37, 56—58, 60. Fildeşuri bizantine la British Museum, la Kaiser-Friederich Museum din Berlin, la Muzeul arheologic din Stokholm, în Tezaurul catedralei din Praga şi la Jaszbereny în Ungaria.

27. Grabar, *L'Empereur*, fig. 1—8, p. 63 *sq.* Kondakov şi Tolstoi, *Antichităţi ruseşti* (în ruseşte), IV, fig. 135—144. Kondakov, *Schiţe şi note*, Praga 1929 (în ruseşte), p. 209 *sq.* O scenă de curse la hipodrom în prezenţa consulului Iunius Bassus (în 331) făcea parte din decoraţia murală a unei biserici romane, Santa Andrea Cata Barba. Dar această decoraţie datează dintr-o epocă în care sala care avea să slujească drept navă a bisericii era încă o bazilică profană a lui Iunius Bassus. Reproduceri mai bune: „Archaeologia" 45, 1880, pl. 19 (culori): „Röm. Mitt." 54, 1939, pl. 37 (alb negru). Explicaţie corectă a subiectului: A. Maricq, în „Bulletin de la Classe des Lettres Académie de Belgique" 1950, p. 416 nr. 1.

28. *Epigrammatum Anthologia Palatina*, ed. Didot, II; *Appendix Plenudea*, p. 576 *sq.* Există, de asemenea, portrete ale vizitiilor favoriţi ai împăraţilor pictate pe plafonul (bolta) cathismei sau lojei imperiale de la hipodrom: *Anthologie Palatine* (Paton, V, 385, nr. 2).

29. Cf. epigramele citate la nota precedentă.

30. A. A. Vasiliev, *The Monument of Porphyrius in the Hippodrom at Constantinople*, în „Dumbarton Oaks Papers" 4, 1949, p. 29 *sq.*

31. V. *infra*, cîteva detalii asupra basoreliefurilor de pe stela lui Porphyr care n-a făcut niciodată obiectul unui studiu iconografic comparat. Înrudirea cu basoreliefurile bazei coloanei theodosiene n-a fost observată pînă acum.

32. Cu excepţia *putti*-lor purtînd atributele vizitiilor, această primă imagine aparţine iconografiei romane a învingătorilor în jocurile de circ: L. Robert, *Les gladiateurs dans l'Orient grec*, Paris 1940, pl. XIX, nr. 291, 302, XX, nr. 301, 296, XXX, nr. 153, 241 şi s.v. „victoires" la aceste numere. Mendel, *Cat. sculpt. Musée Ottoman*, III, pp. 288 (nr. 1062), 289 (nr. 1063).

33. De exemplu, Peirce şi Tyler, *Art byzantin*, I, fig. 29, II, fig. 187, B.

34. *Ibid.*, II, fig. 187 A.

35. O frumoasă țesătură „coptă" la Metropolitan Museum, cu Dionysos într-un car triumfal; foarte numeroase imagini asemănătoare pe diverse monumente ale epocii imperiale tîrzii în Siria, în arta sasanidă, indiană și chiar chineză, atinse de influența iraniană. Monumente și bibliografie: H. Seyrig, *Antiquités syriennes*, II, (extras din *Syria*, 1935—1937), pp. 85—94.

36. Text reprodus *supra*, p. 339.

37. Text reprodus *supra*, p. 339.

38. V. *supra*, n. 27, motivele pentru care excludem imaginea jocurilor de hipodrom care decorau un perete al bisericii Santa Andrea Cata Barba de la Roma.

39. Scrisoarea Sfîntului Nil către eparhul Olimpiodor: *Ep.*, 4, 61: Migne, *P.G.*, 79, 577.

40. V. *supra*, p. 299.

41. Cîteva exemple: *De caerim.*, ed. Vogt, I, 1, p. 13; 9, p. 59, 61, 62 (Sfînta Sofia); 10, pp. 70—71 (Sfinții Apostoli): 20 (11), pp. 79—80 (Sfinții Sergiu și Vah); 26 (17), p. 93 (Sf. Mokios); 27, pp. 101—105 (Izvorul Tămăduirii); 36 (27), pp. 140—142 (Blacherne), etc.

42. În tribunele bisericii din Blacherne și ceremoniile Curții imperiale, *De caerim*, 36 (27), pp. 140—142 (Budé).

43. Text reprodus *supra*, p. 339.

44. V. *supra*, p. 290.

45. Text reprodus *supra*, p. 337.

46. Cf. *supra*, pp. 289—290.

47. Toate textele pe care le menționăm mai jos au fost studiate *supra*.

48. V. *supra*, pp. 255—295.

49. V. *supra*, p. 238. Asupra formulei $\overline{IC}$ $\overline{XC}$ NIKA vezi, recent, A. Frolow, în „Byzantinoslavica" XVII, 1, 1956, p. 98 *sq.*

50. Sculpturile și picturile murale din castelele de la Qasr el-Heir, Kusejr 'Amra, Khirbet el-Mafjar, Mkhatta (pentru acesta din urmă, v. *infra*).

51. Data decorației, în întregime aniconică, a Moscheii de pe Stîncă.

52. Observația care urmează aparține lui H. Stern.

53. Fokas, în 602 și Leon al III-lea în 711 (?) și-au trimis portretele oficiale la Roma, după urcarea lor pe tron; aceste imagini au fost primite cu solemnitate la Roma și venerate (Grigorie cel Mare, *Mon. Hist. Germ., ep.*, II, p. 394 *sq.*; *Liber Pontif.*, p. 392; Grigorie al II-lea: Mansi, XII, 969—970; bibliografie Grabar, *L'Empereur*, p. 5, n. 3). Imaginea lui Vasilie I: *De caerim.* I, 20, 121 (ed. Bonn) = 1, 29 (20), p. 112 (Budé).

54. V. *supra*, pp. 289—290.

55. Grabar, în „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", Dritte Folge, 11, 1951, p. 32 *sq.*

56. A. Musil, *Kusejr 'Amra*, pl. XXVI, XXXIV—XXXVIII. Creswell, *Early Muslim Architecture*, I, pl. 49 a și 6, 50 a. Cf. *il. 110* din prezenta lucrare.

57. Musil, *l.c.*, pl. XXV.

58. *Ibid.*, pl. XVII *sq.* Creswell, *l.c.*, pl. 50 a. R. W. Hamilton, *The Sculpture of Living Forms at Khirbat al Mafjar*, în „The Quarterly of the Dept. of the Antiquities in Palestine" XIV, 1950, pl. XLIII, 1, 2, 4, 6.

59. Mă gîndesc îndeosebi la textul din 787, reprodus *supra*, în care subiectele recomandate, ca și cele interzise, sînt enumerate explicit.

60. Hamilton, *l.c.*, pl. XLV, 1. „Annales archéol. de Syrie", p. 339 I, 1, 1951, fig. 16.

61. Musil, *l.c.*, XV.

62. Musil, *l.c.*, XXIX—XXXII și *il. 110* din prezenta lucrare.

63. D. Schlumberger, *Deux fresques omeyyades*, în „Syria" XXV, 1—2, 1946—1948, pl. B. Cf. *il. 111* din prezenta lucrare.

64. Hamilton, *l.c.*, pl. XLI, 1—5. „Annales archéol. de Syrie" I, 1, 1951, fig. 12, 15.

65. A. Musil, *l.c.*, pl. XV, XX, XX, XXIX, XXX, XXXIV.

66. Monstrul iranian Semuros pe o frescă: D. Schlumberger, în „Syria" XX, 1939, 3—4, fig. 28 p. 355. Totuși Qasr el-Heir ne oferă cele mai puține exemple de *zôdia*, dintre toate monumentele omayyade. Această tendință a decorului acestui castel este și mai izbitoare acum, după publicarea unui mare număr de reliefuri care provin de aici.

67. R. W. Hamilton, *l.c.*, pl. XXXVI—XLVI.

68. Publicația cea mai recentă: Creswell, *l.c.*, pl. 57, 58.

69. Cîteva exemple: Mkhatta, *passim*, întregul decor al fațadelor are drept temă principală o încrengătură de plante. Qasr el-Heir: *Syria*, XX, 1939, pl. XLVI, 3. Schlumberger mi-a comunicat oral că reliefuri de același tip, cu arbori-palmete, sînt foarte numeroase în decorația, nepublicată, a acestui castel. Khirbet el-Mafjar: Hamilton, *l.c.*, XXXV, XXXVIII, 1, XLVI. Cf. *il. 106—107* din prezenta lucrare.

70. Text reprodus *supra*, p. 339.

71. Creswell, *Early Muslim Architecture*, I, pl. 40, 42—45. Cf. *il. 104—105* din prezenta lucrare.

72. *Ibid.*, pl. 5 *sq.*, mai ales 9, 10, 12, 13.

73. S. J. Saler, *The Memorial of Moses on Mount Nebo*, pl. 103, 105 *sq.*, 109, etc. Același și B. Bagatti, *The Town of Nebo*, pl. 8 *sq.*

74. Saler și Bagatti, *l.c.*, pl. 8 *sq.*, pl. 39 *sq.*

75. *Basilica di Aquileea*, Bologna 1933, pl. XXIII : grădină în spatele unei balustrade de lemn, fîntînă, păsări, ca pe faimoasa frescă de la Prima Porta din Roma şi în diferitele hipogee funerare din secolul al IV-lea din Roma, Pecs, Niš (Gerke, în „Forschungen zur Kunstgesch. und chr. Arch.", I, Mainz 1954, fig. 66, 68—72).

76. Aluzii la aceste fresce : P. L. Zovatto, în „Cahiers archéologiques" VI, 1952, pp. 151—152.

77. Clédat, *Le monastere et la necropole de Baouît*, pl. XIII, XVI *sq.*, XXXIX *sq.*

78. Cele două descrieri cunoscute ale mozaicurilor (ciclul evanghelic) de la Sfinţii Apostoli din Constantinopol sînt posticonoclaste, şi, pentru diverse motive, nu putem să le datăm în secolul al VI-lea, aşa cum ar fi vrut Gabriel Millet. În ceea ce priveşte textele lui Sterius din Amasia (Migne, *P.G.*, 40, 334 *sq.*), ale Sfîntului Grigorie al Nyssei (*ibid.*, 46, 737 *sq.*) şi ale Sfîntului Vasilie (*ibid.*, 36, 489), care pomenesc despre imagini murale inspirate de vieţile martirilor, subiectul acestor cicluri nu ne îngăduie să ne închipuim că ele se extindeau la decorul întregii biserici.

79. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, p. 21 *sq.* A. Frolow, în „Bull. of the Byz. Inst." I, 1946, p. 15 *sq.* Exemplele citate de către patriarhul Nichifor (Migne, *P.G.*, 100, 600, 748, 836) sînt valabile pentru secolele al VIII-lea—al IX-lea.

80. Exemple în *Historia Patria*.

81. Text reprodus, *supra*, p. 337.

82. Este evident că distrugerile ulterioare ale monumentelor din această perioadă explică, în bună parte, penuria de opere conservate şi ne falsifică poate impresiile. Dar nici textele nu citează picturi iconografice comandate de către împăraţii ortodocşi care au domnit în intervalul dintre cele două persecuţii iconoclaste.

83. Ca urmare a unei minuni săvîrşite în familia imperială şi atribuită intervenţiei Fecioarei, în mînăstirea Izvorului Tămăduirii, împărăteasa Irina şi fiul ei Constantin al VI-lea au oferit acestei mînăstiri daruri bogate. Textul sinaxarului, cu apendicele său dedicat cladirilor şi minunilor savîrşite în această mînăstire (*Aa. Ss.*, Noiembrie III, 880, cap. 8), ne informează că un mozaic comemora această ofrandă importantă : vezi comentariul nostru *supra*, pp. 325—331.

84. De exemplu, mozaicurile bisericilor din Roma decorate sub papa Pascal I (817—824), ca şi mozaicurile carolingiene de la capela palatină din Aix sau din oratoriul vilei episcopale de la Germigny-les-Près, lîngă Orléans.

85. Cf. *supra*, pp. 337—340.

86. Text reprodus *supra*, p. 341, 12 d.

87. Text reprodus, *supra*, pp. 341—342.

88. Text reprodus, *supra*, p. 341, 12 d.

89. Text reprodus, *supra*, p. 341, 12 d.

90. *De caerim.*, II, 15; pp. 566, 567, 569, 583, ed. Bonn. Liutprand, *Antapodosis*, VI, 5, ed. J. Becker.

91. Cf. sugestivul studiu al lui A. Alföldi, *Geschicte des Throntabernakels, în* „La Nouvelle Clio" 10, 1950, p. 549 *sq.* Cf. H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, p. 37 sq. A. Grabar, *Trônes episcopaux du XIe et XIIe siecles en Italie Méridionale*, în „Wallraff-Richards Jahrbuch" XVI, 1954, p. 7 *sq.*

92. Alföldi, *l.c.*, a propus datarea automatelor de la Magnaura în vremea lui Heraclius (pradă de razboi posibilă, căci trupele sale, invadînd Persia, au prădat palatul regelui), dacă nu într-o epocă chiar mai timpurie.

93. Inostrancev, *Sassanidskie etudy*, Sankt Petersburg, p. 77 n. 1: două exemple de palmieri de aur plasați lîngă tron, în două reședințe califale. Cf. Reiske, *Comentariu la Cartea Ceremoniilor*, pp. 642—643, ed. Bonn. Despre arborii și *zôdia* de lîngă tronul împăraților bizantini: Theofanus Continuatus, p. 139 *sq.* ed. Bonn; Cf. Simion Magistrul, p. 627. ed. Bonn; Gheorghe Monahul, p. 793, ed. Bonn; Leon Grămăticul, p. 215, ed. Bonn; Cedrenus, II, p. 160 *sq.*, 203, ed. Bonn.

94. Cred că frumoasa poartă de bronz de la Sfînta Sofia (vestibulul de sud) este singurul obiect comandat de Theofil (monogramele gravate pe poartă îi numesc pe Theofil, Mihail al III-lea și Theodora) care ni s-a păstrat; ornamentele sculptate, clasice în cea mai mare parte, dar nu numai, ne dau o idee despre gustul epocii. Dar n-ar trebui să judecăm acest gust în toată amploarea sa numai pe baza unei opere izolate, și aceasta strîns legată de o tradiție antică, cea a ușilor de bronz.

95. Theophanus Continuatus, p. 139 *sq.*, ed. Bonn. Ebersolt, *Le Grand Palais*, p. 110 *sq.*

96. La aceasta ne duc cu gîndul numele de „triconc" și „sigma" date anumitor părți ale acestor palate, ca și peristilul semnalat tot aici. Tradiția sălii triconce din palate este atestată începînd cu epoca romană imperială și poate fi urmărită pînă la reședințele omayyade: Piazza Armerina în Sicilia, Ravenna, Bosra în Palestina și Sidè în Asia Mică, Mkhatta în Siria.

97. Theophanus Continuatus, pp. 143—146, ed. Bonn. Ebersolt, *Le Grand Palais*, p. 114 *sq.* În apropierea pavilionului Camilas, exista un altul, decorat cu mozaicuri înfățișînd arbori pe fond de aur. Chioșcul Perlei oferea un decor zoomorf: asupra acestor chioșcuri și a decorației lor vezi *supra*, pp. 341—343.

98. Informaţie datorată lui Jakût, *Mu gam al baldân*, IV, relevată de A. Musil, *Kusejr 'Amra*, p. 233. Potrivit acestui autor, acelaşi calif ar fi cerut unui pictor grec să-i execute mai multe imagini pentru a-şi decora palatul din el-Muhtâr. Una din aceste picturi figura interiorul unei biserici creştine pline de călugări în rugăciune, şi portretele capilor bisericii creştine (din califat ?). E aproape inutil să mai reamintim că arabii aveau mania de a conferi nume poetice palatelor şi pavilioanelor din reşedinţele lor : la Cabra în Mançouriya, capitala Fatimizilor din Tunisia, aceşti prinţi înălţaseră pavilioane numite „piatra Diademei", „Salonul Mirurilor", „Piatra de Argint" (G. Marçais, *L'architecture musulmane d'Occident*, Paris 1954, p. 80). La Palermo amintesc de : Fawara = fawwara = ape ţîşnitoare ; Joharia = nestemată ; Ziza = El Aztza = glorioasa (*Ibid.*, pp. 120—121).

99. Vezi *supra*, pp. 319—320.

100. Vezi *supra*, p. 271.

101. Vezi *supra*, pp. 237—238.

102. Vezi *supra*, p. 295 şi operele citate la nota 20.

103. *Aa. Ss., Novembris*, III, 880, cap. 8.

104. Despre *sôlênôta*, v. *Thesaurus linguae graece*, s.v. ; Cf. Du Cange, s.v. Paul Silent., *Descr. S. Sophie*, v. 783, p. 249, ed. Bonn. *De caerim* Reiske, 186. Termenul desemnează o ţesătură de mătase cu lungi falduri paralele reţinute de fire de aur. Singurul, dar excelentul exemplu de astfel de ţesătură pe care-l vedem într-o pictură bizantină este *grosso modo* contemporan, (cu puţin anterior) mozaicului din mînăstirea Izvorului Tămăduirii. Este vorba de ţesătura, verde cu falduri de aur, din care e făcut costumul guvernatorului Tesalonicului de pe celebrul mozaic de la Sfîntul Dimitrie din Tesalonic. V. reproducerea în culori la Grabar, *La peinture byzantine* (Skira), Genève, 1953, p. 50.

105. Împăratul Mauriciu a prins deasupra altarului Sfintei Sofia o coroană de preţ, oferită lui de soţia sa şi de văduva lui Iustin al II-lea : Teofan, pp. 433—434, ed. Bonn.

106. „Cahiers archéologiques" VIII, 1956, p. 31 *sq.*

107. Cîteva exemple de coroane votive suspendate deasupra altarului, pe *ciborium* : X. Barbier de Montault, *Inventaires de la basilique royale de Monza*, în „Bull. Mon." 46, 1880, p. 75 *sq.* Cf. cîteva observaţii la P. E. Schramm, *Herrschaftliszeichen und Staatssymbolik*, Stuttgart 1955, II, pp. 377—379. Exemple pe picturi carolingiene : A. Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. 42, 52—55, 115, şi ottoniene : Hans Jantzen, *Ottonische Kunst*, pl. 41.

108. Exemple : Iustinian pentru Sfînta Sofia (Preger, *Script. orig. Const.* I, p. 10), ca şi Mauriciu

(Theofan, pp. 433—434). Împărăteasa Irina, aceeaşi care, împreună cu fiul ei Constantin al VI-lea, a dăruit o coroană mînăstirii Izvorului Tămăduirii, a restituit Sfintei Sofia o coroană pe care soţul ei, Leon al IV-lea, o înstrăinase (Theofan, p. 703). Coroane votive sînt semnalate şi în alte biserici constantinopolitane în afară de Sf. Sofia : *De caerim.* II, 15, pp. 580, 581, 586, 587. După autorul tratatului *De admin. imp.* (13, p. 82, ed. Bonn : cf. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, p. 32), un înger i-ar fi poruncit împăratului Constantin să atîrne coroane deasupra altarului Sfintei Sofia. Pelerinul rus Antonie din Novgorod a văzut mai multe coroane suspendate de *ciborium*-ul Marii Biserici : în mijloc se afla cea a lui Constantin, înconjurată de coroanele celorlalţi împăraţi şi de alte treizeci de coroane mai mici (*Itinerarii ruseşti*, ed. Khitrowo, p. 92). Această înmulţire a coroanelor care atîrnau din înaltul *ciborium*-ului a avut loc şi în alte biserici importante. Găsim un curios ecou al acestui obicei în mozaicurile Moscheii de pe Stîncă din Ierusalim, operă de la sfîrşitul veacului al VII-lea pe care califul Abd el-Malek a conceput-o inspirîndu-se de la sanctuarele creştine. Pe pereţii drepţi de deasupra marii cupole (un *ciborium* monumental), mozaicurile înfăţişează, printre numeroasele plante şi palmete, multe coroane perlate, de forme bizantine şi sasanide, masculine şi feminine. Altfel spus, mozaicurile reprezintă, de-a lungul cupolei, ceea ce în realitate se afla sub cupole, anume numeroasele coroane votive de forme diferite, reprezentînd tot atîtea ofrande.

109. Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, pl. nr. 111 şi fotografiile Boehm, Veneţia.

110. Exemple : două coroane închise de tipul numit *kamelaukion* suspendate sub arhitrava unui *ciborium*, pe o pictură a tabelelor de canoane evanghelice, în Evangheliarul armenesc zis de la Trebizonda (secolul al XI-lea), inspirat de un model bizantin. Reproduceri : S. Der Nersessian, *Armenia and the Byzantine Empire*, Cambridge Mass. 1945, pl. XXI, 1. Cf. Grabar, în „Cahiers archéologiques" VIII, p. 267, fig. 5. Acelaşi motiv : Evanghelii, Ierusalim, Taphou 60.

111. W. de Grünlisen, *Sainte Marie Antique*, Roma 1904 (?), pl. XXXV.

112. Antonio Frova, *Peinture romaine en Bulgarie*, în „Cahiers d'Art" XXIX, 1, 1954, pp. 25—40, cu frumoase reproduceri.

113. Cîteva exemple : Mendel, *Cat. sculpt. Musée Ottoman*, III, p. 113 nr. 897, p. 116 nr. 901, p. 117 nr. 902, p. 118 nr. 903, p. 130 nr. 915, p. 184 nr. 971, p. 189 nr. 976, p. 191 nr. 978, p. 194 nr. 980, p. 296

nr. 1067, p. 300 nr. 1068, p. 301 nr. 1069, p. 389 nr. 1155.

114. Ilustrațiile primelor cărți biblice : v. de exemplu *Octateuhul de la Serai* (ed. Uspensky, pl. XXIV).

115. De pildă pe țesăturile imprimate găsite în Egipt : Strzygowski, *Orient oder Rom*, pl. V.

116. Imaginile votive îi înfățișează întotdeauna pe Christos, pe Fecioară ori pe sfîntul căruia donatorii îi închină ofranda și în fața căruia sînt reprezentați. Într-o epocă apropiată de mozaicul din mînăstirea Izvorului Tămăduirii, această iconografie a fost aplicată picturilor de la Sfîntul Dimitrie din Tesalonic și de la Santa Maria Antiqua din Roma. Nu văd decît un singur exemplu de mozaicuri votive vechi din care lipsește reprezentarea lui Christos sau a sfîntului : mă gîndesc la cele două portrete de la San Vitale, în care Iustinian și Theodora sînt înfățișați aducîndu-și ofranda nu lui Christos sau Sfîntului Vitalie, ci chiar *bisericii* Sfîntului Vitalie. Mozaicurile îi reprezintă în fața acestui edificiu în care se pregătesc să intre, cu ofranda în mîini. Este posibil, la urma urmelor, ca și mozaicul imperial din veacul al VIII-lea de la mînăstirea Izvorului să fi fost conceput potrivit acestei formule foarte rare.

117. În ciuda investigațiilor mele, n-am reușit să găsesc textul care să justifice menționarea imaginilor lui Christos și a Fecioarei pe care Irina le-ar f restabilit în biserica Izvorului Tămăduirii, așa cum citim în S. Bénag, „Echos d'Orient" III, 1899—1900, p. 226. Mai mulți autori bizantini semnalează restaurarea acestei biserici de către împărăteasa Irina, după un cutremur, dar nu vine niciodată vorba despre icoane. V. bibliografia la Janin, *Sanctuaires*, p. 232 *sq.*, unde am fost surprinși să nu găsim menționat textul nostru despre mozaicurile votive ale Irinei.

118. *Antirrheticus*, III, 45 ; Migne, *P.G.*, 100, 464—465.

119. După mine, ultima frază, pe care o traduc liber, vrea să spună că iconoclaștii se prefac că ignoră faptul că prezența imaginilor de animale nu influențează cu nimic atitudinea pe care creștinii o au față de un obiect sacru. Reprezentînd animale pe un iconostas, venerat ca orice alt obiect de cult, se știe dinainte că mobila astfel decorată va fi obiect de venerație, ceea ce nu-l obligă pe creștin să renunțe la înfățișarea acestor animale, căci el știe că aceste imagini nu sînt incluse în respectul datorat unei mobile liturgice. Autorul uneia dintre recenziile la cartea mea din 1957, Jean Gouillard, neacceptînd traducerea pe care am dat-o acestui text al lui Nichifor (el a găsit un „contrasens" și a cerut

o revizuire generală a modului meu de a interpreta gîndirea lui Nichifor), am ţinut să revăd eu însumi traducerea, supunînd-o aprobării unui excelent filolog bizantinist. M-am adresat profesorului Manoussacas, în minte cu fericita şi eficacea noastră colaborare din vremea pregătirii marii noastre monografii asupra ilustraţiilor manuscrisului lui Skylitzes de la Biblioteca Naţională din Madrid. Manoussacas a binevoit să răspundă favorabil solicitării mele, considerînd, ca şi mine, că traducerea din 1957 a acestui text dificil este satisfăcătoare şi corectă ; sfătuit de colaboratorul meu, am păstrat, în această a doua ediţie, traducerea tipărită în 1957 (fără a ne ascunde unul altuia că anumite pasaje, puţin importante în context, sînt tălmăcite destul de liber). Îi mulţumesc lui Manoussacas pentru revizuirea textului meu, căruia, din propria sa iniţiativă, a avut bunătatea să-i adauge o traducere foarte strictă a primelor rînduri din textul lui Nichifor, pe care, în prima ediţie, le prezentasem într-un scurt rezumat. Aş adăuga că sensul textului lui Nichifor, în ansamblu, nu poate fi interpretat corect decît dacă eşti la curent cu istoria iconostasului, a perdelelor sale, aşa cum se prezentau ele la începutul secolului al IX-lea.

120. Migne, *P.G.*, 102, 657, 660. Vezi deja anumiţi filozofi de la sfîrşitul Antichităţii : frumuseţea idolului evocă natura zeului : Clerc, *l.c.*, pp. 206—216.

121. J. Strzygowski, *Inedita der Architektur aus der Zeit Basilios* I, în „Byz. Zeit." III. 1984, p. 4 *sq* Maria Sotiriou, *O naos tês Skripous*, în „Arch. Efêm.", 1931, p. 119 *sq*.

122. V. *supra*, pp. 312—315.

123. Ebersolt, *La miniature byzantine*, Paris 1926, pp. 22—23, pl. XVII—XX.

124. G. de Jerphanion, *l.c.*, II, 2, p. 525 (index s.v. „Iconoclastes (décors)", şi Album, III, pl. 154, 155). Cf. L. Bréhier, în „Rev. Arch.", 1935, pp. 236—240. N. Thierry, *L'iconoclasme en Cappadoce*, în *Rayonnement grec.* Hommage à Charles Delvoye, Bruxelles 1982, p. 389 *sq*.

125. L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris 1936, p. 101, pl. XC, datează ţesătura în secolul al X-lea şi consideră „suspectă" tradiţia care o leagă de dania lui Pepin cel Scurt, Faike, *Seidenweberei*[2], pl. VI a.

126. Jerphanion, *l.c.*, Album, pl. 154,1, 155,3, V. şi *supra*, pp. 192—193. Cîteva din frescele descoperite de d-na Thierry au toate şansele să dateze din această epocă. Vezi bibliografia : Nicole Thierry, *op. cit.*, şi M. şi N. Thierry, *Quatorze études sur le problème des peintures murales en Cappadoce. Exemples et recherches*, în „Cahiers archéologiques" XVIII, 1968 ;

Journal des Savants, 1976; *Rayonnement grec* (Hommage à Charles Delvoye), Bruxelles 1983.

127. Goldschmidt și Weitzmann, *Byzantinische Elfenbeinskulpturen*, II, 1951, p. 32 *sq.*

128. A. Grabar, în „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst" II, 1951, p. 32 *sq.*

129. Deseori reprodus, de pildă: Falke, *Seidenweberei*[2], pl. VI a.

130. Seria completă a acestor țesături cu inscripții de origine bizantină în studiul meu citat la nota 128.

131. Ebersolt, *Orient et Occident*[2], Paris 1954, p. 62. Același, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris 1923, p. 52.

Partea a treia

DUPĂ ICONOCLAŞTI

VIII
TRIUMFUL ORTODOXIEI

Iconoclasmul bizantin a luat sfîrșit așa cum începuse, cu mai bine de un secol mai devreme, adică printr-un act al împăraților. În martie 843, un an după moartea lui Theofil, văduva sa Theodora s-a hotărît să pună capăt iconofobiei guvernamentale și, acționînd în numele ei și al tînărului ei fiu Mihail al III-lea, a aranjat ca un Sinod condus de patriarh să proclame reîntoarcerea la venerarea imaginilor. Această restaurare a icoanelor a rămas definitivă și nu a mai avut caracterul temporar al reluării cultului de după 780, sub impulsul unei alte împărătese-văduve și regentă pentru un fiu minor, Irina Ateniana. De multă vreme a fost remarcată această intervenție repetată a femeilor din casa domnitoare în favoarea icoanelor, și ar trebui să o avem mai mult în vedere atunci cînd vorbim despre latura socială a cultului imaginilor. Așa cum o arată, deopotrivă, mozaicurile de la Sfîntul Dimitrie, cu reprezentările lor de mame cu copii lîngă sfinți *(il. 83)*, sau episodul femeilor care, în 726, l-au masacrat pe funcționarul însărcinat de Leon al III-lea cu distrugerea icoanei lui Christos de pe Poarta de Bronz, ori intervențiile celor două împărătese în favoarea cultului imaginilor — jumătatea feminină a populației bizantine a ținut la cultul imaginilor cu credință și fer-

voare. De bună seamă că aceste femei au salutat cu ușurare sfîrșitul interdicțiilor oficiale, care nu împiedicaseră desigur folosirea icoanelor în ginecee — inclusiv în cel din palatul imperial [1] —, dar stînjeniseră cultul și îl confruntaseră cu amenințarea frecventă a denunțului. Nici un conciliu, nici un predicator sau hagiograf nu a evocat vreodată nici rolul femeilor în venerarea icoanelor și nici natura sau conținutul real, al credințelor și practicilor pioase cu care femeile înconjurau aceste icoane și care au fost, probabil, decisive, în 843, în ceea ce Biserica Bizantină a numit Triumful Ortodoxiei.

1. Mărturii despre ceremoniile din 843

Pentru a înțelege mai bine atmosfera în care s-a produs restaurarea icoanelor și, prin intermediul ei, modul în care bizantinii din veacul al IX-lea priveau cultul acestora, dispunem de un anumit număr de mărturii, scrise și arheologice, pe care le vom examina acum, după ce vom semnala un document epigrafic care datează foarte exact din 843—847. Mă gîndesc la epigrama (analizată în capitolul VI) pe care a scris-o patriarhul Methodie cu ocazia reinstalării imaginii lui Christos de pe Poarta de Bronz, la intrarea palatului imperial. Patriarhul glorifica aici reinstalarea imaginii lui Christos prin grija împărătesei Theodora și a copiilor ei și lăsa să se înțeleagă că semnul crucii (așezat acolo de Leon al III-lea) nu fusese îndepărtat, detaliu care reflectă, desigur, spiritul conciliator al restauratorilor din 843. Într-adevăr, aceeași idee a coexistenței icoanei și crucii, și a venerării lor paralele, este relevată de povestirea „Absolvirii împăratului Theofil" care este una din cele mai bune surse pentru istoria evenimentelor din 843 [2]. Este citată aici o profeție a unui călugăr, Isaia din Nicomedia, care a prezis apropiata reîntoarcere la cultul icoanelor, făcînd cunoscute cuvintele pe care Chris-

tos i le-ar fi adresat într-un vis : *Pune capăt tuturor sacrilegiilor şi apoi, împreună cu îngerii, să-mi aduci jertfă de laudă cinstind icoana chipului meu deopotrivă cu crucea.*

Reinstaurarea imaginii lui Christos de pe Poarta de Bronz, unde de acum înainte ea se va învecina cu crucea, în loc să o înlocuiască, este unul din faptele cele mai vechi pe care le putem înregistra în contul istoriei restaurării imaginilor din 843. Data morţii patriarhului Methodie (847) ne furnizează un *terminus ante* [3].

Alte cîteva fapte pot fi atribuite unor date destul de precise din această epocă care urmează îndeaproape sfîrşitului iconoclasmului imperial.

Biserica bizantină a dorit să prezinte suprimarea ereziei iconoclaste ca pe o victorie generală a ortodoxiei. Ar trebui să adăugăm : ca pe o victorie *definitivă* a adevăratei credinţe. Este ceea ce confirmă mărturiile contemporane, cea a lui Fotios printre altele : victorioasă asupra iconoclasmului şi întărită prin deciziile celor şapte Sinoade ecumenice, Biserica se afla în posesia cunoaşterii depline a credinţei ortodoxe. Nu se va mai putea adăuga nimic şi nici elimina ceva fără a-i altera perfecţiunea, armonioasă asemeni unui chip frumos [4].

Triumful final asupra iconoclaştilor se înfăţişa bizantinilor din veacul al IX-lea ca un eveniment de o uriaşă importanţă şi o semnificaţie mai generală decît cea deţinută vreodată de reprimarea altor erezii. El trebuia sărbătorit cu strălucire, ceea ce s-a şi întîmplat, mai întîi la Sfînta Sofia, pe 11 martie 843, ziua restaurării oficiale a icoanelor. Această sărbătoare, numită Duminica Ortodoxiei, a fost introdusă de atunci în calendarul Bisericii Ortodoxe şi în cel al ceremoniilor Curţii bizantine [5]. Şi astăzi Biserica ortodoxă comemorează marele eveniment din 11 martie 843 prin slujbe solemne care — în conformitate cu intenţia fondatorilor acestei sărbători — sînt o glorificare a adevăratei credinţe şi conţin o condamnare solemnă

a tuturor ereticilor, anatemizați, fiecare pe numele său, din înaltul soleei fiecărei catedrale. Slujba din 11 martie avînd loc în prima duminică a Postului Mare, Triumful ortodoxiei a rămas să fie celebrat în această duminică, făcînd parte, în consecință, din seria sărbătorilor mișcătoare ale anului liturgic *(il. 141)*.

În cursul secolelor, slujbele din Duminica Ortodoxiei au suferit modificări, dintre care unele se pot observa cu certitudine[6]. Astfel, listele ereticilor anatemizați au fost completate prin adăugarea numelor unor ereziarhi de după 843. Și poate tot la o dată ulterioară — dar nu cu mult posterioară, după părerea mea — au fost întărite acele elemente din slujbă care, fără a avea de-a face cu icoanele, sărbătoresc ortodoxia în general.

Nu trebuie totuși să punem la îndoială persistența, în slujbele pe care le cunoaștem astăzi, a unui nucleu important care datează din epoca întemeierii sărbătorii, în veacul al IX-lea.

Astfel, povestirea Sinaxarului, citit la Utrenie[7], este consacrată unui subiect care nu a putut fi ales decît în timpul vieții împărătesei Theodora ; este vorba despre istoria, însoțită de miracole, a absolvirii de către Biserică a împăratului Theofil, după moartea sa. Să ne amintim că Theofil a rămas iconoclast pînă la moartea sa, petrecută în 842. Theodora, dimpotrivă, se arătase întotdeauna favorabilă cultului icoanelor și nu a așteptat decît decesul soțului său pentru a restabili acest cult. Dar, în ciuda simpatiilor sale pentru apărătorii icoanelor, ea nu a decretat restaurarea decît după ce a obținut de la patriarhul Methodie și de la Biserică ca numele soțului ei Theofil să fie șters de pe lista iconoclaștilor meniți anatemei. Operația a fost dificilă, tratativele îndelungate și rezistența clerului iconodul destul de mare. Pentru a reuși, au trebuit să intervină visele și relatările unor minuni. Totul ne face să credem că Theodora nu și-a pus semnătura pe actul restabilirii cultului imaginilor decît în

schimbul promisiunii formale de a nu fi pătată memoria lui Theofil.

Or tocmai povestirea destinată să decidă clerul iconodul, şi pe care acesta a ţinut poate să o facă cunoscută pentru a-şi explica asentimentul, este cea pe care o ascultăm la Utrenia Duminicii Ortodoxiei. În mod evident, ea nu a putut fi introdusă decît în timpul vieţii soţiei credincioase şi tenace a ultimului împărat iconoclast, cea care a întemeiat sărbătoarea Ortodoxiei.

Şi un alt element al aceleiaşi slujbe trebuie să dateze de la originile sărbătorii : unul din imnurile care se cîntă acum sună astfel : „Împreună cu îngerii adu-Mi jertfă, cinstind icoana chipului Meu deopotrivă cu crucea“ [8]. Vom vedea într-o clipă cum aceste cuvinte — pe care le cunoaştem deja — se leagă de evenimente. Dar slujba însăşi declară că ele sînt împrumutate dintr-o vedenie a lui Methodie, patriarh al Constantinopolului în 843 şi autor, împreună cu Theodora, al restaurării icoanelor. Este neîndoielnic că aceste cuvinte ale imnului, ca şi pasajul din Sinaxar, fac parte din slujbele care au fost compuse imediat după reinstaurarea imaginilor în 843 şi că, în consecinţă, nucleul acestor slujbe, care le defineşte tendinţele şi tonul, ne informează asupra stării de spirit a învingătorilor din 843. Vom reveni imediat asupra rugăciunilor acestei slujbe, pentru a le compara cu alte texte din veacul al IX-lea şi cu cîteva imagini sugestive din aceeaşi epocă.

Dar înainte de asta, iată cîteva ecouri ale evenimentelor din 843 care ne sînt transmise de *Cartea Ceremoniilor,* adică de un text posterior cu un veac. El ne relatează despre modul în care „Duminica Ortodoxiei“ era sărbătorită spre 950 şi ne dă şi cîteva indicaţii asupra ceremoniilor care caracterizau această sărbătoare în epoca anterioară.

Cartea Ceremoniilor (I, 37) vorbeşte despre această sărbătoare a Bisericii pentru că împăratul participa la ea în calitate oficială, trans-

formînd-o şi într-o sărbătoare a statului bizantin. Ceea ce este mai mult decît firesc, căci „ieşiri" analoage ale basileilor aveau loc şi cu alte ocazii. Să reţinem însă că, alături de sărbătoarea Înălţării Crucii (14 septembrie), Duminica Ortodoxiei era una din puţinele festivităţi ale Curţii bizantine care comemorau o acţiune strălucită în favoarea Bisericii a unui împărat care a domnit într-un trecut mai mult sau mai puţin îndepărtat. Ca şi în primul caz, în care basileii comemorau acţiunea lui Constantin în favoarea venerării crucii, şi aici, în Duminica Ortodoxiei, ei asistau la evocarea operei Theodorei în favoarea cultului icoanelor.

De aceea, cred că ne este îngăduit să respingem ipoteza regretatului abate Vogt care, comentînd capitolul respectiv din *De Ceremoniis*, îi explică anumite particularităţi prin ideea de „pocăinţă" imperială pe care ele ar încerca să o simbolizeze[9]. Or, nimic din istoria Theodorei ca restauratoare a icoanelor nu lasă loc ipotezei acestei pretinse penitenţe : dimpotrivă, ea este cea care pune condiţii patriarhului, şi Biserica, recunoscătoare pentru opera sa de restauratoare a Ortodoxiei, o va sanctifica.

Totuşi, există două particularităţi reale care disting „ieşirea" oficială a împăraţilor din Duminica Ortodoxiei [10]. Împăratul şi suita sa părăsesc palatul şi merg în întîmpinarea patriarhului urmat de cler. Această mişcare simetrică a celor două procesiuni, imperială şi patriarhală, este normală. Dar, de obicei, de îndată ce se întîlnesc în nartexul Sfintei Sofia, cele două procesiuni, cu basileul şi patriarhul în frunte, nu se mai despart şi pătrund împreună în nava bisericii. Or, în Duminica Ortodoxiei, împăratul, în mod excepţional, merge în întîmpinarea patriarhului mai departe decît de obicei, şi se alătură procesiunii clerului undeva în faţa nartexului Sfintei Sofia, „spre stînga", spune textul. O primă întîlnire are deci loc în afara bisericii. Apoi, împăratul îl părăseşte pe patriarh şi merge în nartexul

Sfintei Sofia unde aşteaptă clerul pentru o nouă întîlnire. Patriarhul şi suita sa îl ajung după o bucată de vreme şi, din acest moment, ceremonia se desfăşoară în mod normal.

Ce semnificaţie are această derogare de la ordinea normală a ceremoniilor obişnuite ?

După toate aparenţele, este vorba de o amintire a ceremoniei din 843, cea pe care Biserica o comemorează anual în Duminica Ortodoxiei. Într-adevăr, potrivit unei povestiri reproduse de mai multe texte (cel mai vechi dintre acestea fiind publicat de Regel) [11], sărbătoarea de la 11 martie 843 s-a desfăşurat în modul următor : după ce şi-a petrecut noaptea în rugăciune, noul patriarh Methodie şi clerul capitalei, sporit de nenumăraţi călugări şi anahoreţi coborîţi din Munţii Bithiniei, au plecat în procesiune de la Blacherne. Purtînd lumînări şi icoane şi cîntînd „Kyrie eleison", ei s-au dus la poarta palatului imperial numită „Ktenaria", unde se pare că împărăteasa a ieşit în întîmpinarea patriarhului şi a clerului purtînd — ni se spune — o „lumînare împărătească". Această poartă, „Ktenaria" sau „a pieptenului", nu ne este cunoscută din alte izvoare [12] ; dar indicaţia, atît de precisă, trebuie să fie de epocă căci, dintr-o *Vita* a Sfîntului Nicolae ştim că exista la Constantinopol o stradă cu acelaşi nume [13], care era, pesemne, una din acele uliţe mărginite de prăvăliile unei anumite categorii de meşteşugari.

De la poarta palatului şi pînă la Sfînta Sofia, împărăteasa şi patriarhul au mers împreună, în fruntea unei procesiuni comune. Iar sărbătoarea s-a terminat printr-o celebrare solemnă a liturghiei în Sfînta Sofia, într-un cadru de icoane reinstalate la locul lor prin grija clerului care le adusese de la Blacherne.

Este mai presus de îndoială că, în secolul al X-lea, în desfăşurarea sărbătorii Ortodoxiei, curtea păstra amintirea celebrării istorice din 843 şi ceea ce îi era particular : anume faptul că procesiunea clerului se oprise mai întîi la

palat. Ceea ce trebuia să însemne — în conformitate cu mersul general al evenimentelor din 843 — că clerul venise să ceară împărătesei să poruncească restaurarea icoanelor. O dată obținut consimțămîntul acesteia — căruia îi corespunde ieșirea Theodorei în fața procesiunii, la poarta palatului —, reașezarea icoanelor în Sfînta Sofia și liturghia desfășurată în prezența lor și a împărătesei deveneau posibile : în aceasta consta *re-întronizarea* icoanelor, reînnoirea *înscăunării* lor. În ceremonia din secolul al X-lea, prima întîlnire a suveranului cu procesiunea patriarhului, în afara Sfintei Sofii, reproducea în mod simbolic întîlnirea decisivă din 11 martie 843 de la poarta „Ktenaria".

Voința de a păstra amintirea sărbătorii din 843 s-a manifestat și într-o altă trăsătură excepțională a ceremoniei comemorative din secolul al X-lea : *Cartea Ceremoniilor* ne semnalează, subliniind că lucrul este ieșit din comun [14], faptul că împărații nu se împărtășeau în ziua aceea în interiorul sanctuarului Sfintei Sofia. Abatele Vogt, pentru a explica acest fapt, a folosit din nou ipoteza împăraților penitenți. Or, explicația trebuie să fie mai simplă : din moment ce se reproducea schematic ceremonia din 843, suveranul nu putea pătrunde dincolo de iconostas, căci în ziua ceremonici reproduse, suveran era... o femeie [15].

Prin urmare, atît pentru curte cît și pentru Biserică, celebrarea Duminicii Ortodoxiei își avea originea în epoca întemeierii sale, în 843 ; și de o parte și de cealaltă se remarcă străduința de a perpetua spiritul în care această primă celebrare a avut loc.

Călugării — care au purtat prin secole tradiția icoanelor — sînt cei care au dat tonul acestei sărbători liturgice, după cum putem demonstra cu ajutorul a două texte.

Primul dintre ele este cuprins în *Vita* Sfîntului Theodor Studitul [16] și ne spune că, douăzeci de ani înainte de biruința finală, spre

820—828, sfîntul egumen al Studionului organizase deja, de Florii, o primă procesiune de călugări purtînd icoane. *Vita* adaugă : ţinînd icoanele cu braţele ridicate, călugării cîntau „imnuri de biruinţă către Christos-învingătorul". Tema procesiunii, reprodusă în 843, era cea a unei procesiuni triumfale. Regăsim chiar şi „prizonierii" triumfurilor militare, rol pe care, o dată cu veacul al IX-lea, şi l-au asumat ereticii, obligaţi să defileze şi ei şi să-şi asculte propria anatemizare [17]. Călugării, învingători în 843, au defilat prin Constantinopol, imitînd o intrare triumfală a lui Christos în capitala sa recucerită. Acestui tip de manifestaţii îi fac ecou textele lui Fotios pe care le-am amintit mai sus, şi în care discuţiile în jurul icoanelor şi restaurării finale a cultului lor sînt prezentate într-un limbaj militar : lupte şi bătălii, apoi victorie finală şi triumf [18]. Vom vedea că şi iconografia se inspiră exact din aceleaşi idei.

Al doilea text revelator pentru spiritul care domnea în 843 face parte dintr-o descriere a evenimentelor petrecute în acel an, publicată de Regel (şi de alţii) [19]. Potrivit acestei povestiri, mişcarea în favoarea reinstaurării icoanelor a debutat în mînăstirile şi grotele anahoreţilor din Bithinia care au coborît în Constantinopol, după ce un pustnic numit Isaia le-a împărtăşit visul său profetic. Cunoaştem deja cuvintele pe care el le-a auzit în acest vis, dar le vom cita din nou pentru a releva, de această dată, o indicaţie preţioasă asupra sensului venerării imaginilor : „şi apoi, *împreună cu îngerii*, să-mi aduci jertfă de laudă, cinstind icoana chipului meu deopotrivă cu crucea".

Aceste cuvinte sînt importante pentru că ele reflectă gîndirea călugărilor şi a clerului din momentul în care ei au pornit la asaltul final al iconoclasmului. Şi dovada majoră este că aceste cuvinte au fost reţinute, cum am observat mai sus, de către slujba Duminicii Ortodoxiei. Or, aceste cuvinte ne spun : cinstirea icoanei chipului lui Dumnezeu, ca şi cea a

crucii, își are modelul în ofranda pe care o aduc îngerii, slăvindu-l pe Domnul. Omul în fața icoanei este asemeni îngerului înaintea luminii divine. Să reținem această definiție care, reluată de alte texte și de slujba din Duminica Ortodoxiei, ne va ajuta să înțelegem una din tendințele cele mai tipice ale iconografiei creată în această epocă.

2. Monumente oficiale. Împărați și patriarhi

Aceste ecouri ale evenimentelor din 843 care răsună în slujbele liturgice și în ceremoniile comemorative ale curții sînt importante pentru că ne conduc, chiar dacă pe o cale indirectă, la *prima* sărbătorire a victoriei repurtate de apărătorii imaginilor, în timp ce monumentele arheologice de care dispunem nu ne oferă această garanție. Acest fapt se datorează, evident, distrugerii masive a palatelor și bisericilor din Constantinopol și din provincia bizantină. Căci, dacă operele iconografice din a doua jumătate a veacului al IX-lea ar fi încă în picioare, pe ele ar fi normal să le interogăm, înainte de toate, asupra reinstaurării imaginilor după 843, asupra etapelor acestei reîntoarceri la o formă de pietate esențială pentru greci și, în general, asupra consecințelor pe care le-a avut Triumful Ortodoxiei chiar pe terenul pe care acest triumf a fost repurtat, adică acela al imaginilor religioase.

Dispariția celor mai multe mărturii materiale asupra reinstaurării imaginilor limitează în mod firesc mijloacele noastre de investigare. Dar carența monumentelor nu este completă și ceea ce a rămas ne mai îngăduie cîteva observații utile. Analizînd aceste opere de artă, vom observa două serii de fapte, la fel de sugestive : unele, specifice epocii, poartă încă reflexele pasiunilor care-i frămîntau atunci pe bizantini ; celelalte, mai puțin legate de evenimentele vremii, sînt la originea unor fenomene ulterioare și privesc mai mult spre viitor. Primele cele-

brează biruința asupra ereziei și îl evocă pe actorii luptelor religioase care nu se stinseseră cu totul ; celelalte privesc principalele probleme religioase ridicate de Dispută ; este vorba de acele imagini religioase ale căror versiuni noi, sau reînnoite, definesc înseși aspirațiile iconodulilor triumfători și, în general, ale Bisericii ortodoxe. Pe de altă parte, este necesar să facem o distincție — în ciuda legăturilor strînse care le unesc — între inițiativele împăraților și cele ale patriarhatului : a doua zi după criza iconoclastă, Statul și Biserica și-au manifestat simultan atașamentul față de imaginile religioase, dar punînd accente care nu mi se par identice. Dat fiind că mărturiile cunoscute asupra inițiativelor împăraților din a doua jumătate a veacului al IX-lea sînt puțin numeroase în comparație cu operele ecleziastice, vom începe prin a comenta seria imperială, pentru a ne consacra apoi lucrărilor întreprinse de Biserică.

În ceea ce-i privește pe împărați, reîntoarcerea la imaginile religioase a fost efectivă chiar înainte de 856, data la care Theodora a fost înlăturată de la putere. Căci cunoaștem unele emisiuni aparținînd domniei asociate a lui Mihail al III-lea și Theodorei, pe care reapare imaginea lui Christos *(il. 46)*. Această précocitate a reîntoarcerii oficiale la iconografia sacră merită să fie subliniată, mai ales acum, în urma recentului studiu al lui F. Dvornki [20], care pune în evidență persistența ostilității față de imagini în cea de-a doua jumătate a secolului al IX-lea. Or, oricît de neliniștitoare ar fi fost în ochii Bisericii această tenacitate a sentimentelor iconoclaste în sînul societății bizantine, ea nu era în măsură să stînjenească opera de restaurare a imaginilor religioase dirijată de către autoritățile civile și bisericești. Și putem dovedi acest lucru cu monumentele la îndemînă, mai întîi cu emisiunile monetare ale lui Mihail al III-lea, împreună, apoi fără Theodora, urmate de alte monede ale succesorului său Va-

silie I : toți împărații din cea de-a doua jumătate a veacului al IX-lea care au domnit după Trimful Ortodoxiei au ținut astfel să marcheze, prin intermediul iconografiei monetare, atașamentul lor ferm față de cultul icoanelor *(il. 46, 47, 50)*.

Să remarcăm că este vorba chiar de o inițiativă care depășește simpla reîntoarcere la iconografia monetară curentă a împăraților care i-au precedat pe iconoclaști, căci numai unul singur dintre acești suverani, și nu ultimul din punct de vedere cronologic, îl reprezentase pe Christos pe aversul monedelor sale *(fig. 12—19)*. Mihail al III-lea și Theodora au reluat formula iconografică originală a lui Iustinian al II-lea, iar alegerea acestui model dovedește hotărîrea lor de a face universal cunoscută iconofilia oficială a guvernului imperial. Suveranii din secolul al IX-lea au luat probabil drept monede constantiniene *solidi* lui Iustinian al II-lea și își închipuiau că restaurează o practică stabilită de însuși întemeietorul imperiului creștin. Dar dacă aceasta nu este decît o ipoteză, în schimb prezența efigiilor lui Christos pe monedele imperiale *ale tuturor domniilor* este un fapt sigur și nou, consecință evidentă a Disputei asupra imaginilor.

Această inovație semnifică ea oare pur și simplu că împărații bizantini au revenit la cultul imaginilor ? Sîntem tentați să mergem dincolo de această afirmație generală și să întrevedem o altă intenție a acestor suverani. Un document aproape contemporan cu emisiunile lui Mihail al III-lea cu bustul lui Christos, „Scrisoarea celor trei patriarhi răsăriteni către Theofil“ (v. *supra*), descrie o medalie a împăratului Constantin care nu este de fapt, îmi vine a crede, decît una din emisiunile lui Iustinian al II-lea atribuită primului împărat creștin. Christos și împăratul erau reprezentați simultan, potrivit autorilor scrisorii care explică că această medalie oferea imaginea simbolică

a armoniei dintre împăratul de pe pămînt şi Suveranul său suprem care domneşte atît peste îngeri, cît şi peste oameni. Împăraţii din secolul al IX-lea au gîndit probabil asemeni acestor prelaţi, cu care erau contemporani, şi sînt toate şansele ca atunci cînd au instalat în mod sistematic imaginea lui Christos pe monedele lor, ei să fi crezut că-l imită pe Constantin, adică îl reprezintă pe Domnul lor suprem şi înţelegerea care domneşte între acesta şi ei înşişi, administratorii imperiului său universal.

Mihail al III-lea a reprodus chipul lui Christos aşa cum l-a văzut pe monedele lui Iustinian al II-lea : cu barba tăiată rotund şi părul lung. Dar dacă acest tip iconografic va fi aplicat, de acum înainte, în mod curent imaginii lui Christos în maiestate, în schimb legenda care-l însoţeşte se mulţumeşte doar să-i indice numele : „Iisus Christos" *(il. 46, 47)*, omiţîndu-l pe *Rex regnantium* care încadra aceeaşi imagine pe emisiunile preiconoclaste ale lui Iustinian al II-lea *(il. 12—19)*. Formula *Rex regnatium* (cf. *supra*) va reapărea, la rîndul ei, dar numai pe monedele domniei următoare. Iar Vasilie I, care o va adopta, va pune să fie gravată în jurul unui Christos în maiestate, aşezat pe un tron *(il. 50)*, formulă iconografică care se îndepărtează de modelele monetare preiconoclaste, avînd asupra lor avantajul de a exprima mai bine ideea de suveranitate.

Trebuie oare să căutăm o explicaţie pentru absenţa cuvintelor *Rex regnantium* de pe imaginile lui Christos gravate sub Mihail al III-lea ? Este oare vorba despre o absenţă voită, corespunzînd dorinţei de a nu preciza în mod prea unilateral simbolul lui Christos suveran suprem al împăratului şi al statului ? Ştim, în orice caz, că patriarhul Ignatie, contemporanul lui Mihail, a gravat şi el pe sigiliile sale *(il. 57)* o imagine a lui Christos însoţită de astfel de inscripţii sugestive : Iisus Christos *Dumnezeul nostru* sau Iisuse Christoase *fii îndrumătorul meu* (v. *infra* descrierea acestor sigilii). Aceste in-

scripții sînt invocații și cereri de ocrotire adresate lui Christos la care succesorii lui Ignatie pe tronul patriarhilor din Constantinopol nu vor mai apela, renunțînd chiar la imaginea lui Christos de pe sigiliile lor. S-ar părea astfel că, în timpul primelor decenii scurse după Triumful Ortodoxiei, atît împăratul cît și patriarhul s-au gîndit să marcheze cu imaginile lui Christos-suveran fie monedele fie sigiliile.

Ne aflăm în fața primei reacții de la sfîrșitul iconoclasmului care pune în valoare reprezentările lui Christos pe opere oficiale. Împăratul și patriarhul s-au slujit de aceeași imagine a lui Christos pentru a-și înfățișa Domnul ceresc același pentru amîndoi, după cum s-au reprezentat împreună, lîngă Christos în maiestate, pe un mozaic al palatului, pe care-l vom examina în continuare. Distincția dintre *Rex regnantium*, suveran al împăraților, și *Pantocrator*, domn al universului, nu s-a manifestat decît sub Vasilie I (prima apariție a celei de-a doua dintre legende), ceea ce corespunde probabil unei reîntoarceri la un repertoriu de imagini mai savant. Familiarizarea cu limbajul iconografic și cu mijloacele de care acesta dispune, după lungul *hiatus* al iconoclasmului, a luat un oarecare timp.

Și în sigilografie, ca și în numismatică, Mihail al III-lea nu a întîrziat să revină la imaginile religioase. Ni s-a păstrat de la el *(il. 55)* un sigiliu marcat de o efigie a lui Theotokos de tipul Hodighitria. Mai puțin oficială, iconografia sigiliilor reflectă mai bine preferințele personale ale proprietarului lor. Cazul lui Mihail al III-lea nu face excepție de la această regulă : știm, într-adevăr, că printre puținele sanctuare din capitală cărora el le-a făcut daruri, Biserica Maicii Domnului Hodighitria ocupă primul loc. Iconografia sigiliilor lui Mihail al III-lea confirmă că el se încredințase în mod special protecției acestei icoane miraculoase.

Succesorul său imediat, Vasilie I, n-a mai înfățișat-o pe Fecioară pe plumburile sale, gra-

vînd în locul ei un Christos însoţit de legenda „Emmanuel". Această inscripţie semnifica, în mod evident, că Christos, a cărui suveranitate era astfel afirmată pe sigiliile împăratului, era cu adevărat Dumnezeu întrupat, precum şi „Dumnezeu este cu noi".

Tot sub Mihail al III-lea, potrivit unei epigrame care ne păstrează legenda unui mozaic, a fost creată (sau reînnoită), în Chrysotriclinosul din palat, o altă imagine simbolică a lui Christos, în vederea ilustrării aceleiaşi idei : basileul are drept suveran suprem pe Christos [21]. Cum împăratul era reprezentat acolo împreună cu patriarhul, dar fără mama sa Theodora, în calitate de restaurator al imaginilor, acest mozaic datează din anii care au urmat îndepărtării de la putere a împărătesei (856—867). Epigrama Antologiei spune : „Din nou icoana lui Christos străluceşte deasupra tronului împărătesc şi risipeşte negurile ereziei". Voinţa de a confrunta — şi de a suprapune — tronul ceresc şi cel al basileului nu trebuie deci pusă la îndoială ; mozaicul din Chrysotriclinos se prezenta, prin urmare, ca o replică a imaginilor monetare ale lui Mihail al III-lea, cu singura deosebire că Christos *pe tron* nu apare decît pe emisiunile lui Vasilie I (867—886). Putem să ne întrebăm, pe de altă parte, împreună cu S. Der Nersessian, dacă mozaicul din Chrysotriclinos nu imita, oare, o compoziţie preiconoclastă, contemporană cu sala care datează din veacul al VI-lea ? Construită de Iustin al II-lea, ea a fost decorată de urmaşul său, Tiberiu al II-lea Constantin. Această ipoteză pare cu atît mai plauzibilă cu cît din vremea acestor doi împăraţi datează, după cum am văzut, mai multe iniţiative care tindeau să prezinte imaginea lui Christos (sau semnul acestuia, crucea pe trepte) ca pe o înfăţişare a suveranului suprem al împăratului [22].

Cu toate acestea, originalitatea acestui mozaic este considerabilă căci, potrivit epigramei, la picioarele Fecioarei se aflau Mihail al III-lea,

patriarhul şi colaboratorii lor în lupta împotriva iconoclasmului. Fie că era comemorat Triumful Ortodoxiei din 843 (în acest caz patriarhul ar fi Methodie, dar absenţa Theodorei face ca această ipoteză să fie puţin plauzibilă), fie activităţile anti-iconoclaste din anii cincizeci şi şaizeci (patriarhul ar fi atunci Fotios, sau Ignatie), în orice caz, imaginea evocă evenimente contemporane şi înfăţişa personaje din veacul al IX-lea. Totuşi, prezenţa *simultană* a împăratului şi a patriarhului, în calitate de biruitori ai ereziei, mi se pare a fi un element nou, caracteristic pentru secolul al IX-lea şi avîntul luat de Biserică după 843. Faptul că patriarhul a fost reprezentat alături de împărat, deasupra intrării în sala tronului, mă face să mă gîndesc, încă o dată, la Epanagoge şi la doctrina sa despre diarhie [23].

În orice caz, între 843 şi primii ani ai domniei lui Vasilie I (867—886), un mozaic al palatului şi două tipuri de imagini monetare (una posterioară anului 856) ne certifică că imaginile oficiale născute din Triumful Ortodoxiei, îl prezintă pe basileul ortodox şi iconodul în calitate de principe care guvernează în numele suveranului său suprem, Christos.

Primele iniţiative ale *Bisericii* în materie de iconografie religioasă se lasă observate, după 843, pe o categorie de obiecte înrudită cu numismatica imperială : sigiliile capilor bisericii constantinopolitane. Se pare că, pînă acum, nu s-a găsit nici un plumb de la primul patriarh ortodox, Sfîntul Methodie. Dar avem două de la Ignatie şi două de la Fotios. Atunci cînd le vom descrie la locul potrivit (v. *infra*, documente, *il. 57, 58, 59)* nu le vom putea preciza data. Dar plumburile lui Ignatie ar putea data din vremea primului său pontificat (857—858), dat fiind că sînt marcate de o efigie a lui Christos (de două tipuri diferite). Căci urmaşul său Fotios, în primul său pontificat, îşi va pune sigiliile sub semnul unei imagini a Fecioarei şi, de atunci, pentru o lungă perioadă, toate si-

gliile patriarhilor constantinopolitani vor purta, de regulă, chipul lui Theotokos. De aceea, ne putem închipui că Ignatie a ales pentru sigiliile sale o imagine a lui Christos înainte de această introducere a iconografiei mariologice şi deci înainte de primul pontificat al lui Fotios. Cu atît mai mult cu cît, înainte de iconoclaşti, patriarhii nu par să fi folosit sigilii cu imagini religioase. Dacă nu Methodie, în orice caz Ignatie a inovat atunci cînd a introdus iconografia pe sigiliile patriarhale, iar atunci cînd a făcut-o, el a ales, pentru plumburile sale, aceeaşi temă pe care împăratul Mihail al III-lea o adoptase pentru monede, adică pe Christos. Cu alte cuvinte, atît împăratul, cît şi patriarhul şi-au manifestat în acelaşi timp ataşamentul faţă de icoane şi credinţa faţă de acelaşi Domn ceresc, Christos. Asemeni împăraţilor, patriarhii nu au întîrziat deci să aşeze imagini cu subiect religios pe obiecte atît de importante cum sînt sigiliile : oricare ar fi fost încetineala cu care deprinderea picturilor religioase a reintrat în uz în alte domenii, de exemplu pe pereţii bisericilor, în cele în care împăraţii şi patriarhii puteau acţiona direct şi în care iniţiativele lor aveau valoarea unor teste sau simboluri, ei nu au ezitat să recurgă la imagini în anii care au urmat îndeaproape evenimentelor din 843. Este chiar posibil, după cum am arătat mai sus, ca tocmai victoria împotriva iconoclasmului să fie responsabilă de extinderea imaginilor religioase şi în domeniul sigiliografiei patriarhale.

Sigiliile lui Fotios *(il. 58, 59)* nu prezintă efigia lui Christos. Ele o înlocuiesc printr-o reprezentare a lui Theotokos cu Pruncul, care urmează însă două tipuri iconografice diferite, corespunzînd fiecare unei icoane miraculoase celebre : Nikopéa şi Hodighitria. Nikopea îi arată pe Maică şi pe Prunc din faţă, Hodighitria îl înfăţişează pe Prunc pe braţul stîng al Mariei care se întoarce spre El. Cele două icoane-model au fost celebrate ca ima-

gini protectoare ale armatelor şi statului bizantin. Nikopéa a figurat pe sigiliile împăraţilor din veacurile al VI-lea şi al VII-lea *(il. 52, 53, 56)*; Hodighitria, salvată în timpul Disputei asupra imaginilor, a fost înconjurată cu o deosebită veneraţie după 843. Ca şi Fotios, Mihail al III-lea a gravat-o pe proprille sale sigilii *(il. 55)*, motiv pentru care datăm în primul pontificat al lui Fotios — paralel cu domnia lui Mihail al III-lea — plumbul patriarhului cu Hodighitria. Tot atunci, Fotios a inaugurat la Sfînta Sofia o copie a acestei imagini (v. *infra*). Imaginile mariologice ale lui Fotios sînt cele care deschid tradiţia sigiliografiei patriarhilor din Constantinopol : ca şi în alte domenii, şi aici iniţiativele sale anunţă viitorul.

Mi se pare potrivit să începem studiul operelor ecleziastice realizate curînd după sfîrşitul iconoclasmului prin ansamblul de mozaicuri recent descoperit la Sfînta Sofia din Constantinopol. Într-adevăr, acest ansamblu ne îngăduie cel mai bine să punem în legătură imaginile religioase cu slujba din Duminica Ortodoxiei despre care am vorbit adineaori şi care, în principiu, datează din 843. Pe acest mozaic găsim reunite portretele a patru patriarhi pe care slujba îi comemorează în calitate de apărători ai ortodoxiei împotriva iconoclaştilor, în vremea împăraţilor eretici : Gherman, Tarasie, Nichifor, Methodie.

Descriind acest mozaic (v. *infra*) după articolul lui Paul Underwood, după alte studii, precum şi după propriile noastre observaţii, trebuie să semnalăm că cei patru patriarhi apar amestecaţi printre apostoli, adică în calitate de continuatori ai apostolilor — demers tipic pentru bizantini, pe care-l vom regăsi şi în alte imagini din această perioadă care vor să caracterizeze un erou sau un duşman asociindu-l cu personaje dintr-o categorie stabilită : îngeri, sfinţi, diavoli, eretici.

Trebuie să mai relevăm, pe de altă parte, interesul plasării acestei galerii de patru por-

trete de patriarhi iconoduli într-o sală anexă a catedralei capului bisericii constantinopolitane. Mai multe texte vin să certifice că, în patriarcheionul din Constantinopol, ca și în alte episcopate, se păstrau portretele titularilor succesivi ai scaunului, confecționate în momentul întronizării și conservate după moartea lor. Acest privilegiu, pe care episcopii îl împărțeau cu împărații și cu înalții demnitari ai statului [24] presupunea, de asemenea, ca, în vreme de luptă între ortodocși și eretici, titularul care aparținea uneia dintre aceste partide putea condamna la *damnatio memoriae* pe acei din înaintașii săi care făcuseră parte din gruparea adversă, ceea ce atrăgea după sine și eliminarea portretelor celor condamnați din galeria episcopală [25]. Știm sigur că în veacul al V-lea galeria de portrete a patriarcheionului din Constantinopol cunoscuse suprimări de acest fel, urmate, firește, de restaurări o dată cu revenirea la putere a prelaților ortodocși [26]. Este aproape sigur că, în jur de 700, monotheliții au eliminat din patriarcheion portretul patriarhului contemporan cu cel de-al VI-lea Sinod ecumenic, din moment ce știm că ei au făcut acest lucru pe zidurile Milionului (v. *supra*). Și, în mod firesc, patriarhii ortodocși, atunci cînd s-au reîntors la putere, n-au ezitat să restabilească efigiile predecesorilor lor ortodocși exilați de monotheliți. În sfîrșit, patriarhii iconoclaști au procedat la fel în ceea ce privește portretele patriarhilor ortodocși, cele patru portrete din mozaicul descoperit de Underwood fiind chiar cele eliminate, apoi reinstalate. Soarta comună a portretelor a alcătuit deci acest grup de patru, cu ajutorul atît al tradiției iconografice cît și al celei liturgice. Și cum ultimul dintre acești patru, Methodie, n-a fost canonizat decît în 847, acest grup de patru portrete s-a constituit la o dată puțin posterioară acestui an. Fără să prejudiciem datarea mozaicului (care a putut fi executat mai tîrziu, spre sfîrșitul veacului al IX-lea) din punct de vedere *tipo-*

logic, cei patru patriarhi au fost puşi alături, unul lîngă altul, în acei ani în care unitatea grupului de campioni ai ortodoxiei îşi păstra încă întreaga actualitate.

Vom face mai tîrziu exegeza celorlalte imagini din acelaşi mozaic, care se leagă şi ele de tendinţele generale ale restauratorilor imaginilor de după 843. Va fi însă vorba, de această dată, nu de glorificarea actorilor Disputei asupra imaginilor, ci de o temă iconografică religioasă pe care ortodocşii au pus-o în evidenţă a doua zi după victoria lor împotriva profanatorilor imaginilor sfinte.

3. Ecourile polemicii împotriva iconoclaştilor

Din pricina amplasamentului lor, mozaicurile pe care le-am evocat pot fi considerate o operă sigură a atelierelor de lîngă patriarcheionul din Constantinopol, fapt confirmat şi de tema celor patru portrete de patriarhi glorificaţi. Or, această temă se regăseşte într-o serie importantă de psaltiri ilustrate din veacul al IX-lea care, nu numai pentru acest motiv, trebuie atribuite şi ele atelierelor instalate în anturajul imediat al patriarhilor. Mă gîndesc, natural, la psaltirile împodobite cu ilustraţii marginale pe care le vom caracteriza mai jos, în măsura în care picturile lor interesează prezenta lucrare.

Din acest punct de vedere, şi înainte de a arăta care sînt cele două categorii de picturi, este necesar să relevăm ambianţa în care ele au fost create. Aşa cum vom aminti mai departe în legătură cu aceste miniaturi, luptele prelungite din jurul icoanelor şi persecuţiile la care ele au fost supuse, creaseră în Bizanţ un climat de neîncredere şi de discordie, care s-a extins şi în alte domenii ale vieţii religioase şi politice şi care nu a încetat o dată cu Triumful Ortodoxiei. Iconoclasmului, dezarmat, dar nu şi suprimat, i s-au adăugat şi alte pricini de ceartă şi, în timpul celei de-a doua jumătăţi a veacului al IX-lea, în sînul bisericii

constantinopolitane s-au înfruntat două partide cu tot atîta vehemență și pasiune ca și iconoclaștii și iconodulii înainte de 843. Dar, în ceea ce privește practica artelor, un fapt nou se manifestă după Triumful Ortodoxiei : nici unul dintre cele două partide nu se opune imaginilor, apelul la imagini generalizîndu-se pînă-ntr-atît, încît nimeni nu a ezitat să se servească de ele ca de un instrument de polemică împotriva partidului advers. Ceea ce explică demersul — pe care-l cred unic în istoria bizantină și în Evul Mediu timpuriu în general — episcopului Grigorie Asbestas, prieten și colaborator al patriarhului Fotios, care a realizat cu propria sa mînă ilustrațiile unui exemplar de lux (destinat unui împărat din Occident) al Actelor unui sinod local, cu scopul de a-l face odios în ochii cititorilor acestor Acte pe șeful partidei adverse, patriarhul Ignatie. Prelatul-ilustrator pare să fi fost deosebit de bine înzestrat pentru pictură, așa cum ne spune unul dintre adversarii săi, și tocmai pentru acest motiv el a putut realiza această operă cu totul specială. Dar mai important este însuși demersul : fixarea prin imagini a etapelor decăderii adversarului doborît, însoțind figura acestuia de legende care, cu diferite nuanțe, spun toate același lucru : Ignatie este un nou Simon Magul, un vîndut diavolului sau chiar Antichrist (este probabil că Simon, și alte personaje diabolice erau reprezentate alături de legendele care-i numesc și în preajma lui Ignatie). Procedeul este limpede și constă în asocierea sau chiar asimilarea fiecăruia dintre adversari cu un dușman demult condamnat. Cine știe, de altfel, dacă autorul unor asemenea reprezentări atunci cînd îl întovărășea cu diavolul pe adversarul detestat nu-și închipuia că imaginile sale îi puteau provoca acestuia din urmă chinuri trupești sau îi puteau preda sufletul lui Satana, după exemplul reprezentărilor magice ?

Imaginile lui Asbestas nu mai există, ele au fost arse de Ignatieni la mai puțin de zece ani după realizarea lor (861). Dar avem norocul de a fi informați despre existența lor, ceea ce ne face să înțelegem mai bine ambianța în care au fost create miniaturile psaltirilor. Vom vedea mai tîrziu care sînt motivele care îngăduie ca aceste ilustrații să fie atribuite unui atelier care lucra pentru patriarcheionul din Constantinopol, în vremea patriarhului Fotios, de preferință în timpul primei sale păstoriri (858—868), și poate chiar lui Grigorie Asbestas însuși sau unor pictori care activau sub conducerea acestuia. Important nu este totuși numele artistului, ci însăși constatarea, deloc ipotetică, că o parte din ilustrațiile acestor psaltiri a fost concepută în patriarhia din Constantinopol, într-un moment care corespunde activității celui mai remarcabil prelat pe care biserica bizantină l-a avut în fruntea sa de la Sfîntul Ioan Chrisostomul. Ceea ce ne autorizează să căutăm în această ilustrație a psaltirilor ecourile curentelor de idei care au fost determinante în Bizanțul primelor decenii de după Triumful Ortodoxiei.

Avem, mai întîi, un grup de picturi menite să-i condamne pe iconoclaști și să-i slăvească pe ortodocși. Primele dintre aceste imagini se înrudesc strîns cu miniaturile dispărute pe care Grigorie Asbestas le consacrase reprezentării comentate a judecării și condamnării patriarhului Ignatie, în timp ce celelalte, glorificîndu-i pe ortodocși, se alătură temei mozaicului de la Sfînta Sofia cu portretele celor patru patriarhi.

Să ne oprim mai întîi la prima serie, cea care-i înfățișează într-o lumină odioasă pe dușmanii și distrugătorii icoanelor. Într-o primă imagine *(il. 144)* inspirată de versetul 22 din Psalmul 68 (69), iată-i pe iconoclaști — patriarhii eretici Theodot * și Ioan ** — ștergînd

* 815—821. (N. tr.).

** Al VII-lea cu acest nume (Grămăticul), 837—843. (N. tr.).

o imagine a lui Christos ; pictorul îi compară cu călăii lui Christos care i-au întins acestuia un burete cu oțet și fiere (apropierea se face prin paralelismul mișcărilor iconoclaștilor și călăilor). Pe o altă pagină, în fața Psalmului 51 (52), 9 *(il. 150, 152)*, patriarhul ortodox Nichifor este înfățișat triumfînd asupra patriarhului eretic (iconoclast) Iannis sau Ioan Grămăticul ; el își calcă în picioare adversarul, ca și Sfîntul Petru pe Simon Magul. Pe o altă filă a psaltirii Pantocrator 61 el tronează, dominînd două figuri întinse la picioarele sale, patriarhul Theodot și împăratul Leon al V-lea care au prezidat Sinodul iconoclast din 815, reprezentat alături, pe aceeași pagină. Imaginea acestui sinod apare în ambele manuscrise, dar cu o iconografie diferită. Psaltirea Hludov omite reprezentarea edificiului în care a avut loc conciliul, dar înfățișează în plus distrugerea icoanelor în conformitate cu deciziile acestuia. Pantocrator 61 dezvoltă scena sinodului propriu-zis, dar nu-i arată pe iconoclaști acoperind cu var o icoană a lui Christos. Să reținem un detaliu care figurează în Pantocrator 61 : obișnuitei imagini a adunării i se alătură, deasupra, ca și cum s-ar afla într-un spațiu situat la un etaj superior, figura unui personaj cu părul vîlvoi, ținînd un filacter desfășurat. Este vorba, desigur, despre Iannis, viitorul patriarh iconoclast, inspirînd deciziile sinodului ; ca și în alte imagini, părul vîlvoi care-i este atribuit se inspiră din iconografia diavolilor. Lucru deosebit de evident într-un alt portret al aceluiași Iannis, de la f. 35^{v}, în marginea psalmului 36, 35 *(il. 155)* : patriarhul eretic are statura unui uriaș care capătă viață datorită unei mici făpturi demoniace care se apropie de prelat și suflă asupra sa. Diabolicul uriaș ține în mîini o pungă și un șarpe (în loc de o sferă și un sceptru) : mai clar decît în oricare altă parte el este asimilat cu un principe al Tenebrelor. Pe o altă pagină (Psalm, 68 (69), 28, *il. 143)*, iconoclaștii sînt comparați cu evreii care

l-au persecutat pe Christos : două imagini suprapuse îi arată pe evrei tocmind o gardă pentru trupul lui Iisus, înainte de Înviere, și pe un episcop simoniac — căruia îi vorbește la ureche un „demon philarghir", cu părul vîlvoi — hirotonindu-i pe preoți pentru bani. Legenda explică că și unii și ceilalți comit o crimă, refuzul de a venera icoanele fiind comparabil cu crima celor care au plătit străjerii trupului lui Iisus.

În sfîrșit, să le adăugăm acestor imagini cu personaje concrete — împăratul, patriarhul Theodot și șeful spiritual al celui de-al doilea val iconoclast, și el patriarh, Ioan Grămăticul sau Iannis — o pictură deseori reprodusă în manuale, deși nu este tipică pentru ilustrația psaltirilor bizantine *(il. 154)*. Pentru a ilustra Psalmul 72 (73), 9—10, unde este vorba de trufașii nesocotiți care-și înalță gura pînă la ceruri și a căror limbă cutreieră pămîntul, pictorul a înfățișat două personaje anonime cu o buză monstruoasă și o limbă care coboară pînă la pămînt. Unică în felul său, pictura nu este deloc tipică pentru arta miniaturistului, dar ea este interesantă pentru că acesta a considerat că textul se referă la eretici — deși nu despre ei este vorba în versetele respective — și anume la blasfemiatorii lui Christos ; legenda declară expres că avem de-a face cu „eretici". La mijlocul veacului al IX-lea, în Constantinopol, acești eretici sînt desigur iconoclaștii.

În această epocă se recurgea frecvent la psalmi pentru a aplica adversarului cuvintele cu care David îi biciuise pe dușmanii lui Dumnezeu și pe proprii săi potrivnici, și hazardul ne-a păstrat un text care ni-l arată chiar pe papa Adrian al II-lea asimilîndu-l pe Fotios, în 869, cu nesocotitul din psalmul 72 (73) : *după aceasta, cu adevărat Fotios și-a ridicat gura pînă la cer și limba sa a străbătut pămîntul* (Mansi, XVI, 123).

Nu mai puțin tipice și frecvente, în limbajul autorilor ecleziastici ai vremii, atît greci cît și latini, sînt comparațiile făcute între adversar, diavol și demoni. Este suficient să ne reamintim de scrierile unui episcop Stylianos, dușman al lui Fotios, care declară că diavolul l-a împins pe Grigorie Asbestas și pe tovarășii săi să-l smulgă pe patriarhul Ignatie din mijlocul credincioșilor săi (citat de F. Dvornik, *Le schisme de Photios*, p. 54). Acest text ni se pare mai curios decît altele, pentru că și Asbestas își închipuia, la rîndul său, că Ignatie este inspirat de demoni și îl asemuia pe patriarh cu Antichrist. Promptitudinea epocii de a recunoaște, în actele unui adversar în materie de religie, o intervenție a demonilor, explică imaginile psaltirii pe care am evocat-o. Am mai putea cita și altele, aparținînd aceluiași ciclu de picturi, dar care cuprind scene care nu interesează prezentul studiu. E suficient să citățm exemplul imaginilor lui Iuda (un diavol îi șoptește la ureche pentru a-l îndemna să se sinucidă în timp ce altul îi ține funia); acest interes al ilustratorului acestei psaltiri pentru istoria lui Iuda trebuie pus, poate, în legătură cu evenimentele epocii. Comparația cu Iuda face și ea parte dintre armele folosite împotriva ereticilor și a adversarilor din domeniul religios. În orice caz, ceea ce trebuie să punem în evidență, în scrierile și imaginile care ni-l arată pe diavol ca inspirator al dușmanilor lui Dumnezeu, este tendința de a-i prezenta, cu mai multă sau mai puțină claritate, pe diavol și pe demoni în antiteză cu îngerii : trimișii lui Satan se opun trimișilor lui Dumnezeu. Iconografia psaltirilor este foarte explicită în această privință : demonilor care se apleacă la urechea lui Iannis sau a lui Iuda le corespund îngerii și personificările înțelepciunii și ale altor virtuți care, și ele, se apleacă la urechea celor pe care-i inspiră [27] ; în același timp, suflul unui demon care cade asupra lui Iannis este comparabil cu cel al Sfîntului Duh

din Bunavestire sau de la Rusalii. Procedeul antitezei este aplicat și altor reprezentări diabolice, pe care le vom analiza mai tîrziu, unde Hadesul va fi înfățișat strîngînd în mîini sufletele păcătoșilor sau pur și simplu ale morților, Iuda și alții, în opoziție cu imaginea lui Avraam, care ține „la sînul său" sufletele drepților. Hadesul, care-i ține prizonieri pe defuncți, este un prinț domnind asupra unei cetăți subterane ale cărei porți vor fi zdrobite de Christos, coborît aici să-i elibereze pe cei ținuți în captivitate de tiran. Iar dacă, în picturile psaltirilor *(il. 159)*, ca și în cele de mai tîrziu, acest domn al întunericului este înfățișat gol, acest lucru s-a întîmplat pentru că primele imagini de acest tip au fost concepute în conformitate cu iconografia antică a demonilor — ființe nude, de culoare întunecată și în general înaripate. Dar lui Iannis — ca unuia ce s-a vîndut demonilor — nu i s-a atribuit numai o statură de uriaș, asemănătoare cu cea a Hadesului, ci și un simulacru de sceptru (șarpe) și de glob (punga cu bani), ca replică a simbolurilor obișnuite ale autorității imperiale. Și tot o formulă a iconografiei imperiale, a ramurii triumfale a acesteia, este imitată de acele picturi în care adversarul, comparat aici cu Simon Magul, este călcat în picioare de biruitorul ortodox (Sfîntul Petru) *(il. 150, 152)*.

Se prea poate ca arta creștină anterioară iconoclaștilor să fi inventat deja acest mod de a condamna prin imagine pe adversarul dintr-o discuție religioasă. Pe un mozaic din palatul său din Constantinopol, Constantin cel Mare călca în picioare un „dragon" înfățișînd păgînismul învins, iar numismatica din secolele al IV-lea și al V-lea a continuat să se slujească de această temă care, evident, s-a putut extinde și pe alte categorii de imagini imperiale și ecleziastice [28]. Ceea ce nu este însă sigur, căci nu cunosc nici un monument și nici un text care să ne permită această presupunere. Este posibil, prin urmare, ca imaginile

psaltirilor pe care tocmai le-am enumerat, și care-i asimilează pe eretici cu demonii și cu învinșii în războaie, să fi fost create chiar de autorii ilustrațiilor acestor psaltiri. Această ipoteză este cu atît mai plauzibilă, cu cît autorul acestor picturi a conceput cu siguranță cîteva imagini noi. În orice caz, să reținem că această iconografie a ereticului învins îl prezintă pe acesta ca slujitor al diavolului, prinț al tenebrelor și adversar al Domnului creștinilor, Christos. În concluzie, iată cum am putea rezuma intenția care a stat la baza acestei iconografii : iconoclaștii trebuie să apară ca niște Christomahi învinși.

De unde decurge în mod firesc că ortodoxia opusă iconoclasmului trebuia prezentată ca învingătoare și luptătoare pentru Christos. Victoria ortodoxiei este înfățișată, după cum am spus, potrivit unei formule antice prelungite de-a lungul secolelor de către arta oficială a împăraților : biruitorul în picioare deasupra adversarului său culcat la pămînt [29], sau așezat pe un tron cu ereticii învinși la picioarele sale [30]. Psaltirea Hludov aplică prima versiune Sfîntului Petru călcîndu-l în picioare pe Simon Magul și patriarhului Sfîntul Nichifor călcîndu-l în picioare pe Iannis *(il. 150, 152)*; cea de-a doua versiune este reluată, pentru același Nichifor, pe o pagină a psaltirii Pantocrator 61 : la picioarele lui se află împăratul și patriarhul iconoclast. În sfîrșit, această temă este extinsă și la iconografia evanghelică a psaltirii : Christos coboară la Iad, călcîndu-l pe Hades în picioare *(il. 159)*. În aceste Coborîri la Iad din psaltire, reprezentate de mai multe ori și întotdeauna într-o manieră diferită (ceea ce ar arăta că iconografia subiectului era încă ezitantă în anumite privințe), victoria lui Christos este mai evidentă decît în alte părți, din pricina staturii uriașești și a pozițiilor insolite ale Hadesului (de pildă, cu capul în jos, adică dat peste cap de învingătorul Christos).

Acestor imagini li se adaugă de regulă cîte o indicație asupra originii victoriei reprezentate. Christosul din Coborîrea la Iad ține o cruce : cu ajutorul acestei lănci-cruce el a sfărîmat porțile Infernului, ceea ce corespunde în mod evident ideii centrale a teologiei creștine : victoria asupra morții a fost obținută prin moartea pe cruce. În ceea ce-l privește pe patriarhul Nichifor, pe care miniaturile îl înfățișează în picioare sau așezat, el ține în momentul victoriei sale simbolice un medalion cu bustul unui tînăr Christos *(il. 150)*. Ce semnificație are această iconografie ? Este mai presus de orice îndoială intenția iconografului de a evoca icoanele pe care Nichifor le-a apărat cu atîta zel. Dar de ce pictorii din veacul al IX-lea au dat acestor icoane o formă circulară, necunoscută arheologilor în ceea ce privește imaginile religioase portative ? De altfel, cazul lui Nichifor din psaltiri nu este izolat, și alți eroi și martiri ai ortodoxiei din vremea iconoclastă fiind înfățișați după această formulă, ținînd în mîini un disc împodobit cu bustul lui Christos. Deși tîrzii, aceste imagini se inspiră, desigur, după modele create în epoca în care au fost canonizați acești eroi ai cauzei iconodule, adică imediat după triumful asupra iconoclasmului. Astfel arată imaginea pe care, în Menologul lui Vasilie al II-lea de la Vatican, o ține Sfînta împărătească Theodora [31], cea din ordinul căreia a fost restaurat cultul imaginilor *(il. 138)*. Pe o altă pagină a aceluiași Menolog, regăsim medalionul în mîinile unui mărturisitor al ortodoxiei sub iconoclaști, călugărul Nichita *(il. 139)* [32]. Nichita avusese de suferit de pe urma iconoclaștilor pentru că ascunsese o icoană a lui Christos. Dar ceea ce el ține în mîini nu este o icoană, ci un simbol al imaginilor pe care le-a apărat : un disc cu portretul lui Christos.

Acest grup de reprezentări este absolut omogen și nu conține decît portretele „omologheților" ortodocși din vremea persecuțiilor

iconoclaste, celebrați după triumful asupra acestei erezii. Este deci neîndoielnic că aceste imagini exprimă tocmai acest triumf, în termenii limbajului consacrat de o anume iconografie, aceeași care a furnizat pictorului portretelor lui Nichifor tema dușmanului întins la picioarele sale.

Într-adevăr, victoria lui Nichifor a fost înfățișată ca o victorie a suveranului său Christos, și de aceea el poartă în mîna acoperită de un văl o *imago clipeata* a acestui principe divin. Ea are, în această pictură a triumfului, sensul care, în alte părți, îi este atribuit crucii ținute de învingător. După cum monarhul învingător își datorează triumful crucii atotbiruitoare, și Nichifor triumfă, la rîndul său, prin virtuțile biruitoare ale lui Christos. Ca și crucea în mîinile împăraților creștini, imaginea circulară pe care o ține Nichifor este semnul adevăratului biruitor (căci, în Bizanț, victoria obținută de un general este pusă întotdeauna pe seama suveranului), ceea ce ni-i aduce în minte pe călugării studiți care, la cîțiva ani după Nichifor, au purtat în procesiune icoanele, slăvind triumful lui *Christos biruitorul* [33].

Bustul lui Christos de pe disc semnifică deci prezența virtuală a lui Christos însuși, asemeni bustului împăratului de pe medalionul de aur pe care ambasadorii bizantini îl duceau cu ei, prezentîndu-l principilor străini o dată cu scrisoarea basileului. Același medalion sau sigiliu al suveranului ceresc este imprimat de Iustinian al II-lea pe reversul monedelor sale de aur în ajunul declanșării iconoclasmului împărătesc. Să ne amintim că el a gravat în jurul bustului divin legenda „Împăratul celor ce împărățesc" și s-a înfățișat el însuși, pe revers, în picioare, întors către suveranul său ceresc, recunoscîndu-se, în legendă, drept *servus Christi*, supus al lui Christos, asemeni unui *rex* proclamîndu-se vasal al *autocratorului*. Picturile psaltirilor ne dovedesc că actualitatea

acestei iconografii monetare a lui Christos rămăsese neştirbită. De altfel, exact în epoca în care, pe miniaturi, patriarhul Nichifor era înfăţişat purtînd un sigiliu cu imaginea lui Dumnezeu, Mihail al III-lea relua pe propriile sale monede imaginea lui Christos-suveran, aşa cum fusese ea creată la sfîrşitul secolului al VII-lea pentru emisiunile lui Iustinian al II-lea (v. *infra* şi *il. 46, 47*).

În plus, găsim chiar în scrierile lui Nichifor doctrina despre Christos-suveran suprem al Bisericii [34] şi constatăm că cei trei patriarhi răsăriteni, în faimoasa lor scrisoare către Theofil, cu puţin anterioară, insistă şi ei asupra regalităţii lui Christos [35]. Şi tocmai aceasta este doctrina pe care o valorifică marii apărători ai ortodoxiei şi ai imaginilor din veacul al IX-lea şi, în conformitate cu ea, iconografia campionilor antiiconoclaşti este dotată cu un semn care să marcheze fidelitatea acestora faţă de suveranul pe care-l slujiseră cu atîta zel.

Portretul oficial al unui suveran era în mod tradiţional o *imago clipeata*, onorată sau respinsă de supuşii basileului sau de principii barbari, după cum aceştia recunoşteau sau repudiau autoritatea monarhului reprezentat de ea (de pildă, în momentul unei întronizări sau al unei revolte). În măsura în care ortodocşii erau supuşi credincioşi ai lui Christos-împărat, ei îşi manifestau ataşamentul şi faţă de *imago* a acestuia [36]; în timp ce, pe baza aceloraşi uzanţe legate de imaginile imperiale, iconoclaştii puteau fi înfăţişaţi ca nişte duşmani ori ca nişte revoltaţi împotriva monarhului care este Christos, din moment ce ei respingeau această *imago* a suveranului, supunînd-o tratamentului rezervat în mod tradiţional portretelor suveranilor condamnaţi la *damnatio memoriae*.

Poate că ilustratorii psaltirilor au dorit să-l înfăţişeze astfel pe Christos în calitate de rege suprem al *Bisericii*, în sensul ideilor lui Nichifor. În vreme ce împăraţii îl celebrau pe Chris-

tos drept şef suprem al *Imperiului*, Biserica a tras cuvenitele învăţăminte de pe urma victoriei sale din 843, înfăţişînd, la rîndul ei, regalitatea lui Christos asupra *creştinătăţii*. Credem că putem întrevedea astfel bazele doctrinale a ceea ce, sub Vasilie I şi Fotios (în 879), va găsi o expresie verbală în celebra Epanagoge [37]. Vom mai regăsi ecouri iconografice ale acestei ciarhii care presupune coexistenţa noţiunilor de Christos-principe al Bisericii sau Pantocrator şi de Christos-principe suprem al imperiului sau *Rex Regnantium*.

Valoarea unui sigiliu cu efigia monarhului — aşa cum cred că sînt imaginile lui Christos pe care le ţin Nichifor, Theodora şi alţi eroi ai ortodoxiei — se confirmă cu ajutorul unei alte serii de monumente. Atunci cînd Iustinian al II-lea, primul dintre împăraţi, a gravat un bust al lui Christos pe aversul *solidi*-lor săi de aur *(il. 12—19)*, această imagine a înlocuit o cruce înălţată pe trepte, semn întîlnit de-a lungul mai multor domnii *(il. 2 sq.)*. Cu toate acestea, crucea nu dispare din iconografia emisiunilor lui Iustinian al II-lea, din moment ce acesta o ţine el însuşi pe reversul monedelor cu efigia sa. Altfel spus, fără să se priveze de ajutorul crucii, el a mutat-o de pe avers pe revers; el apare deci în mînă cu semnul consacrat al sigiliului lui Christos (el ar fi putut recurge chiar la bustul lui Christos — alt semn al suveranului ceresc). În sfîrşit, înlocuind crucea pe trepte printr-un bust al lui Christos, Iustinian al II-lea ne-a arătat că aceste două reprezentări erau echivalente, ambele desemnîndu-l pe Christos.

Or, se întîmplă că această echivalenţă ne este confirmată, independent de modelele din secolul al VII-lea, de imaginile îngerilor anterioare şi posterioare victoriei ortodoxiei. Căci, dacă, de obicei, îi vedem purtînd sigiliul lui Dumnezeu (fiind vorba despre un sigiliu şi nu despre un glob) marcat cu iniţialele lui Christos şi, mai ales, cu crucea pe trepte, sau o

cruce de un alt tip *(il. 136)*, după iconoclaşti ei ţin acelaşi sigiliu, marcat însă cu bustul lui Christos prunc *(il. 137)*[38]. Cu alte cuvinte, aceeaşi substituire a crucii pe trepte printr-un bust al lui Christos se petrece în numismatica imperială în ajunul iconoclasmului (aversul *solidi*-lor) şi după iconoclasm în „sigiliografia" lui Christos (adică pe „sigiliile lui Christos"). Aceste două serii iconografice se află desigur în legătură una cu cealaltă, ceea ce înseamnă — în ceea ce priveşte studiul nostru — că imaginea circulară cu bustul lui Christos pe care o poartă eroii apărării icoanelor are o valoare religioasă care o înrudeşte cu sigiliul lui Dumnezeu purtat de îngeri şi, firesc, şi cu monedele lui Mihail al III-lea care s-a grăbit să înlocuiască pe emisiunile sale crucea printr-un bust al lui Christos.

Iată, prin urmare, un tip iconografic care se lasă datat cu siguranţă în epoca imediat următoare Triumfului ortodoxiei, slujind la reprezentarea eroilor cauzei iconodule. Iconografia veacului al IX-lea îi prezintă pe aceştia în termenii artei triumfale tradiţionale, victorioşi asupra duşmanilor lui Christos şi purtînd sigiliul suveranului lor Christos, în numele căruia se luptaseră şi izbîndiseră. Această iconografie poate surprinde atunci cînd o vedem chemată să exprime sfîrşitul iconoclasmului. Dar, în fapt, ea este replica iconografică exactă a unor expresii ca *o promachos tês orthodoxias* *, cum se spunea despre patriarhul Methodie, sau *ê ebdomas tês orthodoxias* **, după cum intitulează cărţile liturgice săptămîna din Postul Mare consacrată comemorării victoriei asupra iconoclasmului. Aceste expresii verbale, ca şi formulele iconografice de care ne ocupăm, evocă nu atît triumful asupra iconoclasmului cît însăşi biruinţa ortodoxiei, adică victoria lui Christos, dat fiind că guvernarea unui

---

* Apărătorul ortodoxiei. (N. tr.).

** Săptămîna ortodoxiei. (N. tr.).

principe ortodox era o guvernare în numele lui Christos sau, mai bine-zis, însăși domnia lui Christos prin intermediul unui principe ortodox. În ședința sa finală, Sinodul ecumenic din 787 a aclamat-o pe Irina, prima dintre împărătese care a restabilit icoanele, ca pe *christophoros Eirênê* *, ceea ce traduce exact imaginile tuturor eroilor ortodocși ai luptelor iconoclaste : toți sînt reprezentați ca *christophoroi*, apărători ai cauzei lui Christos (ceea ce-i făcea în același timp și *promachoi tês orthodoxias)*. În timp ce adversarii lor, așa cum am văzut, apăreau ca dușmani ai lui Dumnezeu și, mai exact, ca supuși și slujitori ai celui Rău, stăpîn al întunericului și dușman înverșunat al lui Christos.

Vedem confirmîndu-se astfel, mai ales datorită miniaturilor din psaltiri, ceea ce întrevăzusem deja din studiul imaginilor iconoclaste, din istoria efigiei lui Christos de pe Chalke și din iconografia monetară a împăraților eretici din veacurile al VIII-lea și al IX-lea : în iconografie, care a rezumat în felul său specific această luptă între iconofili și iconofobi, această criză s-a transformat într-o bătălie pentru împărăția lui Christos.

Avem aici de-a face cu o manieră antică, constantiniană [39], de a transpune în formule iconografice întîlnirea a două opinii opuse, într-o gravă problemă de conștiință religioasă. În secolul al IX-lea, aceste imagini convenționale apăreau încă normale și suficient de clare. Dar pare să nu se mai fi întîmplat așa în veacurile al XI-lea și al XII-lea, atunci cînd a fost remaniată ilustrația psaltirilor. Îi vedem, într-adevăr, pe sfinții apărători ai icoanelor purtînd, nu o *imago clipeata* simbolică a lui Christos, ca în manuscrisele din secolul al IX-lea, ci o icoană de formă obișnuită, rectangulară, sau un diptic cu chipul lui

* Irina cea purtătoare de Christos. (N. tr.).

Christos şi cel al Fecioarei *(il. 139)* [40]. Nimic mai firesc, nu-i aşa : nu trebuiau, oare, reprezentate *icoanele,* atunci cînd erau înfăţişaţi cei care le apăraseră cu atîta curaj şi succes ? Dar ideea care-i călăuzise pe iconografii din veacul al IX-lea pare uitată cu desăvîrşire. Mai mult, în Evul Mediu, reprezentarea suprimării iconoclasmului se va sluji de o scenă a Conciliului din 787 prezidat de Constantin şi Irina (care ţin icoane) [41], în timp ce, la origine, se făcea apel în acest scop la „Duminica ortodoxiei", adică la celebrarea liturgică care comemora evenimentele din 843. Reproducem aici *(il. 141)* o miniatură de la mijlocul veacului al XI-lea [42], care recurge tocmai la acest tip iconografic în care nu apare nici o icoană, ci este înfăţişat amvonul Sfintei Sofia de la înălţimea căruia un diacon citeşte decretul de anatemizare a iconoclaştilor şi de condamnare a doctrinei acestora. În pofida aspectului său ecleziastic, această imagine evocă un demers de ordin juridic : proclamarea decăderii din drepturi a unei doctrine şi a susţinătorilor ei prin autoritatea supremă a Bisericii acţionînd în numele suveranului ei suprem, Christos. Toate aceste imagini, ca şi monedele primilor împăraţi de după 843 şi sigiliile patriarhilor vremii, reprezintă reîntoarcerea la „Christocraţie" a statului şi Bisericii bizantine.

Desigur, revolta împotriva regalităţii lui Christos n-a stat probabil niciodată în intenţia împăraţilor şi clerului iconoclast, aşa cum am arătat în capitolul precedent. Dar lupta împotriva iconoclaştilor s-a slujit de ideea „Christomahiei" care a fost apoi dezvoltată de iconografia restaurării imaginilor după 843. S-ar putea ca ea să fi fost chiar un *laitmotiv* al acestei restauraţii, în măsura în care ea a fost coordonată de autorităţile imperiului şi de cele ale Bisericii din Constantinopol, decise să se înfăţişeze deopotrivă ca o împărăţie a lui Christos.

Reîntorcîndu-ne la psaltirile ilustrate, să luăm în discuţie şi alte picturi care reflectă evenimentele contemporane şi opiniile apărătorilor icoanelor după victoria lor din 843 şi mai ales ideile care circulau în vremea lui Fotios în mediul patriarcheionului din Constantinopol.

Una dintre aceste picturi (însoţind psalmul 85(86), 9, *il. 153*) ni-l arată pe Christos, în picioare, în faţa unui grup de personaje care i se închină. Legenda „Neamurile îi aduc (lui Christos) închinăciune (proschinezǎ)" vorbeşte despre *ethnê*, şi avem de-a face într-adevăr cu diferite *popoare* reprezentate de principii lor : primul este înveşmîntat într-un amplu „burnus" care-i acoperă şi capul ; o bonetă rotunjită completează acoperămîntul capului acestui personaj care-mi pare a fi califul sau un prinţ arab oarecare. Al doilea personaj, un bătrîn cu barbă căruntă, este caracterizat de o coroană în formă de diademă garnisită cu trei motive triunghiulare terminate de cîte o perlă sau o piatră rotundă. Voi arăta mai tîrziu care ar putea fi identitatea acestui rege şi cea a celorlalţi principi. În spatele regelui se află două personaje cu barbă, de tip semitic foarte acuzat ; primul poartă o tunică şi îşi acoperă capul cu un pileus vărgat şi garnisit cu perle la bază ; cel de-al doilea poartă o diademă simplă, în formă de bandă inclară, tunică şi pantalon. În sfîrşit, dacă exceptăm grupul de adolescenţi care se găseşte în spatele principilor, ultimul reprezentant al popoarelor are o frunte largă, ochii depărtaţi, mustaţă şi, poate, o barbă abia crescută ; părul său tăiat la nivelul gîtului este prins cu o panglică îngustă şi suplă ale cărei extremităţi flutură înapoia capului.

Cum este vorba, desigur, de popoare necreştine (căci în cazul contrar împăratul bizantin ar fi trebuit să se afle în frunte şi, de altfel, „Romanii" nu fac parte dintre „*neamuri*") întoarse la Christos, ar trebui, pentru a le

identifica, să ne gîndim înainte de toate la popoarele evanghelizate în veacul al IX-lea. Patriarhul Fotios — anturajului căruia îi atribuim această ilustrație a psaltirilor — este cel căruia îi aparține inițiativa unei renașteri a misionarismului bizantin, care i-a cîștigat pe bulgari, hazari, ruși, pe slavii din Moravia și chiar pe armenii creștini, dar schismatici. Tot în vremea lui, unii teologi din cercul său au încercat să organizeze o acțiune de propagandă creștină printre arabi. Astfel, dacă primul personaj este, desigur, un arab, cel de-al doilea, cu coroana sa de rege străin (cu elementele sale triunghiulare înălțate deasupra inelului, ea seamănă cu coroana zisă a Sfîntului Ștefan, care va fi un dar al unui împărat bizantin din secolul al XII-lea pentru regele ungur Geza I) se lasă lesne identificat ca regele bulgarilor (după toate aparențele ar fi vorba deci despre Boris-Mihail). Unul dintre cei doi orientali care-l urmează este, desigur, un prinț hazar. E îngăduit oare să ne gîndim la un armean (prințul Ašot ?) în legătură cu figura care urmează (dificultatea majoră constă în faptul că, oricît de schismatici ar fi fost, armenii erau totuși creștini de viță veche ; pe de altă parte însă, e sigur că bizantinii au desfășurat o propagandă ortodoxă printre armeni), sau este vorba totuși de un al doilea reprezentant al poporului pe care-l identificăm cu hazarii ? În sfîrșit, principele mustăcios din fund ar putea înfățișa fie un rus din vremea misiunilor lui Fotios și ale Sfîntului Chiril-Constantin, fie un principe slav din Moravia evanghelizat de sfinții Chiril și Methodie. În acest din urmă caz, ar fi vorba despre cneazul Rostislav. Să notăm, oricum, asemănarea acestei figuri (mustață, barbă abia crescută și pe cap o bandă îngustă simplă cu margini fluturînd, mantie reținută pe umărul drept) cu reprezentările înalților demnitari de la Curtea carolingiană, așa cum se pot vedea pe frontispiciul primei Biblii a lui Carol cel Pleșuv ;

această pictură carolingiană (cu personajele înfățișate de ea) este contemporană cu misiunea bizantină din Moravia.

Aceste tentative de a identifica diversele „neamuri" din miniatura psaltirii sînt, evident, ipotetice. Sigură este însă voința pictorului de a reuni în jurul lui Christos pe reprezentanții diferitelor popoare și de a-i caracteriza, prin costum și tip somatic, în conformitate cu ceea ce un bizantin din veacul al IX-lea putea cunoaște despre diversele etnii. Nimic nu este mai specific bizantin decît această conștiință a varietății raselor și popoarelor care locuiesc la periferia imperiului și dincolo de marginile lui. Dar Fotios a încurajat misiunile străine nu numai din interes pentru răspîndirea adevăratei credințe, potrivit tradițiilor vechiului imperiu creștin, ci și pentru a recrea în jurul Constantinopolului, centru de ecumenicitate independent de vechea Romă, un univers complet, adică pe cît se poate de cosmopolit, și de data aceasta în conformitate cu o formulă a imperiului antic (Universul = Roma încadrată de „popoare" clientelare). Reprezentarea, pe diferite pagini ale psaltirilor, pentru a ilustra psalmul 18, 5, a misiunii fiecăruia dintre cei doisprezece apostoli, răspunde probabil acelorași preocupări. În aceeași vreme, tema revine și în ilustrația codicelui *Parisinus gr.* 510, iar un secol mai tîrziu, pe pereții de la Toqale, în Cappadocia. Această ultimă frescă ni-i arată pe împărații bizantini în fruntea popoarelor (Jerphanion, pl. 82, 1—2). Pentru a înțelege mai bine caracterul specific bizantin și chiar fotian al acestui fel de a vedea lucrurile, ni se pare instructiv să confruntăm miniatura din psaltirea noastră cu cea din *Psaltirea de la Utrecht,* care ilustrează același pasaj : miniatura carolingiană nu face nici cea mai vagă aluzie la o adunare a diferitelor popoare în fața lui Christos [43]. Constatăm aceeași diferență între ilustrațiile psalmului 46 (47), 2, din cele două

psaltiri. În psaltirea grecească, personajele purtînd instrumente muzicale care-l aclamă pe Domnul sînt reprezentantele unor popoare diverse, deosebite prin costum și coafură ; în schimb, aceste distincții etnice sînt absente din psaltirea carolingiană [44]. În sfîrșit, regăsim aceeași opoziție confruntînd ilustrațiile psalmului 2, 1 : pentru pictorul grec, „neamurile" sînt alcătuite din oameni de rase și costume diferite ; în vreme ce colegul și contemporanul său latin nu evidențiază caracterul cosmopolit al acelor *gentes* despre care vorbește psalmistul [45].

Această opoziție pune în lumină în chip sugestiv complexitatea etnică a lumii care înconjura Bizanțul. Cred însă că și autorii miniaturilor psaltirii grecești s-au străduit să sublinieze această diversitate. Și ghicim imediat motivele pentru care la patriarcheionul din Constantinopol s-au arătat favorabili reprezentărilor de acest fel. Într-adevăr, pe miniaturile noastre, principii tuturor popoarelor străine vin să-și arate ataşamentul față de Christos suveranul universal sau, mai exact, suveranul comun al principilor din țări independente din punct de vedere politic unele față de celelalte. Domnia lui Christos asupra tuturor acestor popoare nu este, în consecință, decît imaginea autorității pe care El o exercită în calitate de cap al Bisericii universale. Altfel spus, ceea ce arată miniaturile în care popoarele își manifestă ataşamentul față de Christos, închinîndu-i-se sau slăvindu-l prin cîntări, este credința unor supuși față de Christos-cap al Bisericii. Este exact ceea ce preamărise în *Antirrheticele* sale patriarhul Nichifor : regalitatea lui Christos în calitate de suveran al Bisericii universale.

După Întrupare, spune el, toate popoarele fac parte din împărăția lui Christos, toți oamenii sînt cetățeni ai *polisului* întemeiat de El și își slăvesc suveranul comun împreună cu îngerii. Această cetate în care domnește

„împăratul neamurilor" (III, 46, col. 692) este Biserica. Ofranda spirituală a „tuturor popoarelor care sînt în Biserică" se înalţă către Dumnezeu [46] etc. Această Biserică-împărăţie ideală a lui Christos are drept capitală nu Constantinopolul, ci Ierusalimul : un nou Ierusalim, un nou Sion. Nichifor revine adesea asupra acestei teme în scrierile sale antiiconoclaste [47], iar ilustratorul psaltirii îi urmează exemplul (vezi miniaturile în care apare, în acelaşi timp, şi o icoană a lui Theotokos). Vedem, de pildă, o mare bazilică flancată de un turn, care ar vrea probabil să evoce bazilica Învierii de la Sfîntul Mormînt *(il. 148)*. La prima vedere, am putea crede că această iconografie se inspiră din sanctuarele reale din Ierusalim. Dar cele trei abside ale bazilicii, turnul care înlocuieşte rotonda Sfîntului Mormînt şi marile scări care precedă construcţiile, dovedesc că pictorul ignora felul în care arătau sanctuarele din Ierusalim şi nu făcea decît să şi le închipuie de bine de rău după modelele sau relatările pelerinilor. El voia să arate că, de fapt, capitala împărăţiei lui Christos este un Sion ideal, replică iconografică a cetăţii în care Nichifor instala capitala Bisericii. Nichifor ţinea în mod deosebit la universalitatea Bisericii guvernate de împăratul Christos, şi această insistenţă este explicabilă la un prelat care avusese de suferit de pe urma împăraţilor eretici : el apela oarecum la conducătorul divin al Bisericii universale peste capul autorităţilor constantinopolitane, aşa cum o făceau adesea nemulţumiţii din Bizanţ (apelînd direct la papă). Nichifor avea o atitudine mai teoretică atunci cînd insista asupra noţiunii de regalitate a lui Christos. Experienţa sa îi trezise neîncredere faţă de autoritatea împăraţilor şi de aceea el glorifică domnia veşnică nu a lui Christos „Rege al regilor", şef suprem al imperiului, ci a lui Christos „Pantocrator" şi cap al Bisericii.

Această universalitate a Bisericii este afirmată, împotriva iconoclaştilor, încă din 787,

prin convocarea celui de-al VII-lea Sinod ecumenic, iar după 843 prin întrunirea mai multor concilii pe care autoritățile ortodoxe din Constantinopol le-au vrut universale. Izolarea bisericii imperiului, care a durat tot atît cît și iconoclasmul, a încetat astfel o dată cu reîntoarcerea la ortodoxie. Dar experiența acumulată în vremurile tulburi nu a fost uitată de cler, iar Fotios (el însuși victimă, în tinerețe, a iconoclaștilor) și-a amintit de scrierile lui Nichifor, pe care tocmai le-am evocat, atunci cînd, după 879 [48], în faimoasa Epanagoge, a proclamat diarhia celor două puteri ale imperiului, cea laică și cea ecleziastică [49]. După reîntoarcerea împăraților ortodocși nu se mai punea, evident, problema de a-l așeza pe Christos numai în fruntea Bisericii, așa cum o făcuse Nichifor în vremea basileilor iconoclaști ; dar a putut părea foarte nimerit să fie răspîndite vechile idei asupra celor două domenii paralele, *regnum* și *sacerdotium,* care admiteau că harul le poate atinge în mod simetric și pe una și pe cealaltă.

Avem de-a face aici cu o teorie care s-a mai reflectat o dată în dosarul nostru arheologic [50], atunci cînd am vorbit despre apariția simultană a imaginii lui Christos pe monedele lui Mihail al III-lea și pe sigiliile lui Ignatie, contemporanul său, împăratul și patriarhul încredințîndu-se, și unul și celălalt, protecției domnului ceresc Christos. Este posibil ca Fotios, care pe sigiliile sale l-a înlocuit pe Christos printr-o Theotokos cu Pruncul, să fi exprimat aceeași idee, dar cu accent pe tema Întrupării (regalitatea lui Dumnezeu asupra Bisericii începînd o dată cu Întruparea). Vom regăsi [51], în orice caz, ideea centrală a lui Christos-Pantocrator conducător al Bisericii universale în decorația primelor biserici amenajate după 843. În sfîrșit, în aceeași ambianță au fost create și acele picturi din psaltiri, în care Christos primește omagiul tuturor popoarelor, ca o versiune a temei lui Christos-rege, spri-

jinită pe textele psalmilor. În numismatică și în sigiliografie avem o altă versiune, conformă iconografiei politice, în timp ce decoratorii bisericilor au tratat această temă în raport cu programul liturgic (și „cosmic" : v. *infra*).

Se consideră îndeobște că Epanagogele au cunoscut o circulație limitată și că, probabil, nu au fost aplicate oficial. Dar, oricare ar fi fost soarta acestei culegeri legislative, ea trebuie atribuită lui Fotios și anturajului său. Or, numai acest lucru interesează exegeza miniaturilor psaltirilor din veacul al IX-lea : imaginile *popoarelor* adunate în jurul lui Christos și doctrina diarhiei în imperiu au fost create în același mediu. Am putea spune același lucru și despre picturile care-l glorifică pe patriarhul Nichifor, căci partizanii lui Fotios, după cum se știe, îl acuzau pe înaintașul său Ignatie de a nu fi acordat respectul cuvenit memoriei patriarhului mărturisitor [52]. În sfîrșit, Fotios a persistat, mai mult decît orice alt patriarh din veacul al IX-lea, în combaterea iconoclasmului, fiind mai atent chiar decît Ignatie la supravegherea simpatiilor iconoclaste în sînul Bisericii după 843 [53]. La cele două concilii pe care le-a reunit, în 861 și 867, el a reînnoit deciziile îndreptate împotriva adversarilor imaginilor, ceea ce presupune că în anturajul patriarhului inițiativele antiiconoclaste erau binevenite. Și din acest punct de vedere deci miniaturile psaltirii ar fi putut fi create în patriarcheion în vremea lui Fotios, mai ales acelea care-i condamnau pe iconoclaști. Dar, din moment ce la două sau trei decenii după 843, sub pontificatul lui Fotios, lupta împotriva iconoclasmului continua, nu era deloc inutil ca acestor imagini polemice să li se adauge reprezentări evocînd — în transpunere iconografică — argumentele teologilor în favoarea icoanelor.

Or, există efectiv, printre miniaturile psaltirii, un anumit număr de picturi de acest fel. Să relevăm mai întîi cîteva reprezentări de

icoane *(il. 148)* care sînt evocate aici, ca și la Conciliul din 787 sau în Tratatele Sfîntului Ioan Damaschinul, cu titlul de exemple ale unor imagini celebre, în măsură să mărturisească în favoarea icoanelor în general. În psaltire, alături de o icoană a Sfîntului Pavel, de formă rectangulară (f. 266), se mai află un mic grup de reproduceri directe a două icoane miraculoase, deosebit de venerate la Constantinopol imediat după 843 : *Nikopéa* și *Hodighitria*, care, se văd, în aceeași epocă, atît pe sigiliile lui Fotios cît și pe cele ale lui Mihail al III-lea (Hodighitria) *(il. 55, 58, 59)*. În psaltire, aceste imagini, și mai ales două dintre ele, apar în mijlocul unui peisaj, dar fără legătură cu el, ca o imitație evidentă a picturilor de șevalet *(Nikopéa* închisă într-un cadru oval sau rotund se inspiră, poate, după efigiile sigiliilor, atît de frecvente, v. *il. 58, 52 ;* alteori, Theotokos apare într-un cadru dreptunghiular, ca pe o icoană normală).

În această epocă, în care se lupta încă pentru imagini, reprezentarea unor icoane celebre într-o psaltire era un manifest în favoarea cultului icoanelor [54]. Dar un pictor din veacul al IX-lea mai avea și alte mijloace la dispoziție. În fața psalmului 96(97), 10, miniaturistul ni-l arată pe Sfîntul Eustatie Plachida întorcîndu-se în șa pentru a adora o imagine a lui Christos apărută între coarnele cerbului pe care-l vînează *(il. 158)*. Un erudit s-a întrebat recent [55] ce rost are acest episod într-o psaltire. El apare sub formă de povestire și într-o celebră lucrare scrisă în apărarea icoanelor, al treilea tratat în apărarea imaginilor al Sfîntului Ioan Damaschinul [56], tocmai pentru că el relatează despre o icoană miraculoasă (povestirea hagiografică citează icoana lui Christos și crucea, și ne întrebăm dacă omiterea crucii de către pictorul psaltirii nu înseamnă că acesta ținea în mod special la imagini). Un detaliu iconografic ne certifică faptul că pictorul cunoștea viziunea lui Eustatie

prin intermediul tratatului în apărarea icoanelor : mă gîndesc la minuscula imagine a Sfîntului Petru care se află alături de cea a cerbului „Christophor".

Într-adevăr, numai în Tratatul lui Ioan Damaschinul — nu şi în Sinaxar — viziunea miraculoasă a Sfîntului Eustatie este comparată cu viziunile care i-au luminat pe apostolii Petru (pentru a-l anunţa lui Cornelie) şi Pavel, într-un context care serveşte la sublinierea rolului theofaniei lui Christos, şi, în consecinţă a importanţei imaginii lui Christos. Ilustratorul n-a putut avea o altă intenţie atunci cînd a împrumutat de la Ioan Damaschinul subiectul acestei picturi. Cu multă inspiraţie, el a înlocuit una din viziunile Sfîntului Petru legate de convertirea lui Cornelie cu vedenia din închisoare. Această variantă a uşurat apropierea de viziunea Sfîntului Eustatie. Dar un pictor care trăia în epoca restaurării imaginilor a putut evoca în Sfîntul Eustatie un exemplu de persecutor al lui Christos pe care adorarea unei icoane a lui Christos l-a adus pe drumul cel bun [57]. El a cunoscut, desigur, numeroşi vechi iconoclaşti-„Christomachi" redeveniţi ortodocşi şi adoratori ai imaginii lui Christos după 843 ; toţi aceştia şi-ar fi putut alege drept patron pe Sfîntul Eustatie.

Bănuiesc că toţi sfinţii precis identificaţi (nu vorbesc de sfintele personaje anonime) care apar pe marginea psaltirilor din veacul al IX-lea sînt înfăţişaţi în funcţie de opera de restaurare a imaginilor. Mă voi mulţumi doar să menţionez aceste reprezentări, de altfel puţin numeroase, mai ales în comparaţie cu ilustraţiile psaltirilor din secolele al XI-lea şi al XII-lea [58]. E suficient să observăm că majoritatea sfinţilor o formează cei pe care teologii iconoduli din veacul al VIII-lea (Ioan Damaschinul sau Părinţii Sinodului din 787) îi evocaseră în calitate de subiecte ale unor imagini foarte vechi. Printre ei, Sfîntul Simeon cel Nou, stilit, Ioan Chrisostomul, împăratul Constantin

(definit de legendă ca sfînt și nu ca împărat) [59]. Numai pentru Sfîntul Gheorghe și pentru Cei Șapte Adormiți din Efes teologii apărători ai imaginilor par să nu fi cunoscut exemple de icoane străvechi. Dar picturile care-i reprezintă în psaltiri se leagă poate în alt fel de cauza ortodoxiei restaurate. Astfel, Cei Șapte Adormiți din Efes — Psalmul 32(33), 19 — evocă probabil aceeași dogmă a învierii trupului ca și imaginile Coborîrii la Iad (cf. *supra*). Avem de-a face cu cea mai veche imagine a acestui subiect și e interesant să notăm că Fotios, în „Biblioteca" sa, rezumă legenda Celor Șapte Adormiți din Efes (versiunea grecească cea mai veche a *Vieții* acestora) ca pe o mărturie asupra realității învierii, de care unii eretici se îndoiseră [60]. S-ar putea chiar ca, în completarea ciclului cu această temă, ordonatorul miniaturilor din psaltire să-i fi asociat pe ereticii din povestirea Celor Șapte Adormiți cu ereticii din vremea sa, adică cu iconoclaștii [61] (acuzați de a fi pus la îndoială lucrarea de mîntuire a lumii).

Se mai află, în sfîrșit, în psaltiri numeroase imagini evanghelice care, la prima vedere, nu fac decît să-l evoce pe Christos și episoadele vieții sale pămîntești, cu prilejul cutărui verset pe care exegeții îl interpretau în mod tradițional în sens christologic. R. P. L. Mariès, într-o serie de conferințe susținute odinioară la École des Hautes Études sub președinția lui Gabriel Millet, a avut meritul de a releva toate aceste corespondențe dintre exegeza teologilor și subiectele ilustrațiilor. Dar, în timp ce corespondențele stabilite de R. P. L. Mariès nu îngăduie aproape niciodată relevarea intervenției unei gîndiri originale specifice epocii manuscriselor ilustrate și locului lor de origine, Constantinopolul (fiind vorba de corespondențe cu ceea ce se numește „exegeza generală", adică comună Bisericii grecești în întregul ei), noi sîntem în măsură să recunoaștem anumite tendințe su-

gestive ale ilustratorilor, avînd în vedere epoca restaurării imaginilor şi scrierile apărătorilor icoanelor. Acest plan de fundal dă un sens particular unor imagini care nu par să evoce decît evenimentele evanghelice.

Într-un articol recent, John R. Martin [62] a dovedit în mod strălucit că imaginea lui Christos mort pe cruce apare pentru prima oară nu în secolul al XI-lea, cum se admitea de obicei [63], ci în cel de-al IX-lea, mai precis chiar în psaltirile pe care le studiem aici. El şi-a completat demonstraţia explicînd că acest gen de imagini, care prezintă moartea efectivă a lui Christos, răspund unuia dintre argumentele majore ale apărătorilor icoanelor : Christos poate fi reprezentat în artă pentru că întruparea sa a fost reală şi completă ; iar umanitatea lui Christos poate fi demonstrată în modul cel mai limpede prin evocarea morţii sale efective pe cruce *(il. 156)* [64].

Aceste observaţii ale lui J. Martin se întîlnesc cu ale noastre, dar vom vedea că nu numai una, ci o serie întreagă de picturi din psaltire răspunde argumentelor teologice ale iconofililor. Mai întîi, în ceea ce-l priveşte pe Christos reprezentat mort pe cruce, avem într-adevăr miniatura psalmului 73(74), 12—14 *(il. 156)* analizată de Martin. Christos este înfăţişat mort, cu ochii închişi. Să adăugăm totuşi la cele spuse de Martin, un alt element : craniul lui Adam de sub cruce răspunde versetului ilustrat din psalm care vorbeşte despre „mîntuirea în mijlocul pămîntului", detaliu care leagă în mod precis moartea pe cruce de mîntuirea oamenilor, confirmînd astfel intenţiile teologice antiiconoclaste pe care tocmai le-am pomenit [65]. Craniul lui Adam lipseşte din Răstignirea — psalmul 68(69), 22 *(il. 144)* — în care Christos este reprezentat viu : imaginea fixează un moment al supliciului care precedă moartea, şi care n-ar putea deci evoca mîntuirea fiilor lui Adam. O dată mai mult, ilustratorul psaltirii se slujeşte de temele icono-

grafice cu discernămînt și cu destulă libertate, făcîndu-le să vorbească așa cum dorește el : aceeași temă a Răstignirii apare de mai mult de zece ori, dar niciodată în același fel, pentru că ea trebuie să corespundă unor psalmi diferiți [66].

Or, printre aceste Răstigniri există una — în fața psalmului 45(46), 7 *(il. 157)* — deosebit de originală, despre care însă d-l Martin nu vorbește. Christos este reprezentat mort, cu ochii închiși, purtînd de data aceasta un *colobion,* absent din Răstignirea menționată mai înainte. Martin a greșit atunci cînd a legat tema lui Christos mort pe cruce de cea a lui Christos gol ; ele sînt de fapt independente. Craniul lui Adam apare din nou (motivul aparține imaginii lui Christos mort-mîntuitor). Morți sînt înfățișați și cei doi tîlhari care-l încadrează pe Christos (de notat realismul figurii tîlharului cel rău, al cărui cap este căzut înainte, fiind vizibile numai urechile și părul, în vreme ce tîlharul cel bun, chiar după moarte — are ochii închiși — continuă să-și înalțe capul către Iisus). Maria și Ioan lipsesc, la picioarele crucii aflîndu-se numai cîțiva soldați. Dar în cer, soarele și luna, foarte deteriorate, par să-și acopere fața, în timp ce la poalele Golgotei este reprezentată o mulțime de personaje insolite. Datorită perspicacității lui N. Malicky [67], care a reușit să citească numele Dinoysios lîngă figura din dreapta și a recunoscut astfel subiectul scenei, știm că este vorba despre viziunea lui Pseudo-Dionisie Areopagitul de lîngă Heliopolis în Siria. Două personaje formează un grup tipic pentru imaginile de epopți din viziunile theofanice : un filozof încărcat cu mai multe suluri de manuscrise (este vorba despre Dionisie) [68] și un personaj mai tînăr (tovarășul său, sofistul Apollophanios) care-i arată celui dintîi Răstignirea și cei doi aștrii de deasupra crucii. Legenda din dreapta care-i arată drept „Eleni" (adică păgîni) se referă, desigur, la aceste figuri de

filozofi (Dionisie, tovarășul său și interlocutorul său) : ei sînt păgînii care analizează Răstignirea. Epistola VII, 2—3, a lui Pseudo-Dionisie către Policarp explică : cei doi filozofi au fost martorii unei eclipse prelungite de soare și de lună și ale unor mișcări surprinzătoare ale aștrilor. Apollophanios a recunoscut în aceste fenomene astrale reflexul unor lucrări divine, în timp ce Dionisie a înțeles că „un Dumnezeu necunoscut suferea în trup", provocînd prin aceasta fenomenele fizice ale căror martor era (întunecarea și neliniștea naturii)[69]. Tikkanen se gîndea la o ilustrare a versetului I *Corinteni* I, 23 (reluat și de liturghie) : „noi propovăduim pe Christos cel răstignit, care pentru Iudei este sminteală, iar pentru Eleni o nebunie". Dar această exegeză este exclusă din moment ce a fost citit numele lui Dionisie lîngă unul din „eleni" : căci pentru Dionisie, Răstignirea nu a fost o „nebunie". Nu ne vine ușor nici să-i recunoaștem pe evrei în grupul de personaje de la stînga, deoarece în fruntea lor se află doi împărați fără coroane, dar înveșmîntați în dalmatică și loros. Aceste figuri regale corespund, firește, versetului psalmului ilustrat de miniatură : „neamurile se frămîntă, împărățiile se clatină". Dar, cum avem de-a face cu veșminte imperiale, pe care pictorul nu le conferă niciodată principilor neamurilor, sînt toate șansele ca acești împărați fără coroane, stînd descumpăniți în fața crucifixului, să-i evoce pe basileii iconoclaști. Prin gesturile lor, acești prinți se opun lui Dionisie : în timp ce acesta își înalță ușor mîna dreaptă pentru a mărturisi despre misterul Răstignirii, regii își exprimă rezerva și neîncrederea, dacă nu chiar ostilitatea. Or, potrivit epistolei, cuvintele lui Pseudo-Dionisie explică această opoziție și legătura ei cu polemica antiiconoclastă : Pseudo-Dionisie spune : întreaga natură mărturisește că „Dumnezeu pătimește în trup" în timp ce iconoclaștii, în ceea ce-i privește, neagă (potrivit orto-

docşilor) realitatea întrupării (şi deci a suferinţelor şi a morţii lui Christos) atunci cînd refuză să recunoască imaginile lui Christos [70]. Ilustratorul psaltirii a făcut apel la viziunea lui Pseudo-Dionisie pentru a respinge, încă o dată, argumentul central al adevrsarilor icoanelor. Imaginea morţii pe cruce este prezentată în aşa fel încît să întărească această idee teologică.

Probabil că extinderea surprinzătoare a ciclului Patimilor — treizeci de scene — în psaltirile din veacul al IX-lea, a fost provocată de aceleaşi preocupări : precocitatea acestui ciclu detaliat îmi pare a sugera această ipoteză, care s-ar corobora astfel cu o particularitate semnificativă a imaginilor lui Christos din acest grup de psaltiri. Nu numai că el este lipsit aici de distincţia care caracterizează cea mai mare parte a personajelor bizantine şi îndeosebi imaginile bizantine ale lui Iisus, dar primeşte chiar trăsături de o voită vulgaritate : un cap oarecare, urît, trup îndesat, picioare scurte, mişcări fără noblete. E suficient să fi văzut măcar o dată imaginea lui Christos cu un mare şorţ de bucătar din scena Spălării picioarelor *(il. 151)* pentru a o păstra mereu în minte. Acest mod de a interpreta figura Mîntuitorului este atît de extraordinar în arta bizantină, încît el trebuie să corespundă unei anumite voinţe de a sublinia deplinătatea firii umane asumate de Iisus în timpul vieţii sale pămînteşti. Şi, în această perspectivă, accentul pus pe reprezentarea patimilor lui Christos primeşte, la rîndul său, o explicaţie satisfăcătoare : pe toate aceste căi, iconografia evanghelică este chemată să dovedească întruparea desăvîrşită a lui Christos şi, în consecinţă, legitimitatea icoanelor sale — problema centrală a controversei teologice a epocii. Legătura acestei iconografii noi a Patimilor (şi vom vedea mai departe că ea se extinde şi la imaginile Învierii şi ale Aparitiilor) lui Christos cu controversa iconoclastă este cu atît mai vizibilă

ca cît vechiul repertoriu de imagini încadra scenele Patimilor şi ale Aparițiilor în categoria subiectelor în care Christos trebuia să apară în calitate de împărat al slavei şi biruitor al morții.

Teologii ortodocşi apărători ai icoanelor au privit cu tot atîta atenție şi Învierea lui Christos. Căci opera de mîntuire împlinită de acesta depinde nu numai de realitatea morții lui Christos, ci şi de autenticitatea Învierii sale : pentru ca toți oamenii să poată învia trebuie ca Iisus Christos, biruitorul morții, să fi fost el însuşi un om întru totul asemănător cu ceilalți [71]. Imaginea Învierii lui Christos trebuia să înfățişeze deci revenirea la viață a *unui om*, servind astfel cauza iconodulilor, ca şi în imaginea lui Christos mort pe cruce. Orice imagine care l-ar arăta cum se cuvine pe Christos în momentul învierii sale în trup va contribui la întărirea ideii întrupării reale a lui Christos şi, în consecință, va servi şi ideea „reprezentabilității" sale prin imagini.

Or, pe paginile psaltirilor din secolul al IX-lea, ne întîmpină cincisprezece scene ale Învierii, număr care-l depăşeşte chiar pe cel al Răstignirilor. Regăsim aceeaşi varietate a interpretărilor iconografice, accentul căzînd fie pe Învierea lui Christos, fie pe urmările imediate pe care aceasta le-a avut pentru oameni, adică pe eliberarea lui Adam şi a celorlalți drepți pe care moartea îi ținea captivi în împărăția umbrelor. Prima dintre aceste imagini *(il. 149)*, care-l arată pe Christos ridicîndu-se din mormînt, nu apare nicăieri înainte de aceste psaltiri din secolul al IX-lea (psalmul 9, 33). Ea a fost creată special pentru acest ciclu de ilustrații, textul psalmului 9 contribuind la reprezentarea directă a lui Christos care *se ridică* din mormînt. Această iconografie a fost destinată, mai tîrziu, unui succes binecunoscut [72], pentru că, depăşind cuvintele Evangheliei, ea prezenta însăşi momentul învierii. În această privință, efortul creator al ilustratoru-

lui psaltirilor bizantine este tot atît de important ca și în cazul imaginii lui Christos mort pe cruce. Iconografia anterioară a Învierii, corespunzînd textului evanghelic și mărturiilor despre Înviere aduse de sfintele Marii și de înger, nu-l înfățișa pe Christos sculat din mormînt. Și dacă în alte scene, cele ale aparițiilor lui Christos după Înviere, Iisus este prezent, începînd cu secolul al VI-lea cel mai tîrziu, aceste reprezentări nu arată cu aceeași evidență faptul că învierea lui Iisus s-a petrecut în trup, este adică cea a unui om real, așa cum a trăit pe pămînt pînă la moartea sa pe cruce. Tocmai valoarea teologică a noilor imagini explică crearea acestora în veacul al IX-lea.

Noua imagine oferea o viziune imediată a trupului lui Christos (același care fusese așezat cu trei zile mai înainte în mormînt) revenind la viață și sculîndu-se de pe patul funerar : nu putea fi reprezentat mai bine actul însuși al învierii și adeverită natura umană afectivă a lui Christos cel înviat, și, în consecință, dreptul de a reprezenta însăși Învierea, precum și aparițiile ulterioare ale lui Iisus [73].

Legătura strînsă dintre acest drept la imagine și semnificația Învierii lui Christos pentru destinul omenirii este subliniată de către cel de-al doilea grup de imagini ale Învierii, în care Christos izbăvește din ghearele morții pe Adam și pe Eva *(il. 159)*. Este probabil o replică sau o consecință a reprezentării craniului lui Adam de sub cruce (cf. *supra*) : Învierea care este reprezentată direct (cf. legendele) este cea a lui Adam și a Evei, dar indirect ea simbolizează și Învierea lui Christos [74], căci mîntuirea omenirii nu se produce decît dacă Christos a înviat cu adevărat, adică în trupul său omenesc.

Am arătat deja că Coborîrea la Iad (începuturile acestei teme iconografice sînt anterioare secolului al IX-lea) [75] este concepută după formula învingătorului călcîndu-și în picioare

învinsul. Dar figura învinsului a fost poate adăugată de ilustratorul psaltirii în secolul al IX-lea [76] : ea apare, de fiecare dată, într-o atitudine diferită, iar multe dintre aceste atitudini vor rămîne fără posteritate. Nu e de mirare că această ipoteză se confirmă, căci este suficient să parcurgem *Antirrheticus* III al lui Nichifor (autor care ne-a ajutat nu de puține ori să înțelegem miniaturile psaltirilor), pentru a fi izbiți de insistența cu care el revine asupra temei lui Satan — principe tiranic al întunericului, învins de către Christos după ce s-a coborît în împărăția lui (Migne, *P.G.*, 100, 608, 617 (Satan rege), 628, 640, 664 (palatul lui Satan), 677—681 ; 689, 700 (demoni=antiteză a lui Dumnezeu), 705, 708, 709, 716, 724. cf. 937 : Satan este într-adevăr reprezentat în scenele Învierii, dar nu pentru a fi adorat ; căci, spune Nichifor, noi nu înfățișăm biruința demonilor, ci înfrîngerea lor.

În scenele Învierii lui Lazăr (f. 114) și în reprezentările păcătoșilor după moarte (ff. 8^{v}, 102^{v}), același Hades uriaș face un gest care-i dezvăluie modul în care-i ține pe morți în puterea sa : el îi ține strîns îmbrățișați. În sfîrșit, și aici ca și în alte imagini, ilustratorul psaltirii a introdus adesea ființe diabolice de tot soiul [77] ; ceea ce denotă prezența constantă și intervenția frecventă a diavolilor și demonilor în viața oamenilor, în calitate de dușmani ai lui Christos și ai celor ce cred în el. Și fiindcă în afară de Cartea lui Iov nu mai există nici o altă serie bizantină de imagini ale demonilor de o asemenea bogăție, nu este inutil să punem în legătură imaginile psaltirii cu pasajele în care Nichifor îl evocă pe Satan, prinț al Întunericului, și pe supușii acestuia [78].

Aici se oprește analiza ilustrațiilor, psaltirilor, care oglindesc, într-un fel sau altul, evenimentele și ideile epocii restaurării imaginilor de după 843. Nu pretindem că am epuizat lista acestor picturi, dar exemplele date de noi sînt suficiente, credem, pentru a de-

monstra efortul creator din domeniul imaginilor religioase care a avut drept loc de origine, în a doua jumătate a veacului al IX-lea şi mai ales în timpul lui Fotios, patriarcheionul din Constantinopol. În notiţa noastră descriptivă consacrată psaltirilor ilustrate din această epocă am emis o ipoteză potrivit căreia ilustraţia acestor manuscrise a putut fi creată de un prieten al lui Fotios, episcopul Grigorie Asbestas. Această ipoteză nu prezintă, desigur, un interes prea general, dat fiind faptul că nu cunoaştem nici o operă semnată de acest pictor prelat. Dar tocmai cazului excepţional al unui pictor prelat îi corespunde caracterul specific al tuturor ilustraţiilor din psaltiri de care ne-am ocupat, care se disting de toate picturile bizantine cunoscute prin libertatea de interpretare a temelor iconografice consacrate şi prin uşurinţa cu care sînt inventate imagini noi. Este însă probabil că aceste însuşiri ale ilustratorilor anonimi ai psaltirilor au fost favorizate de condiţiile restaurării artei iconografice, prilej care oferea mai multe ocazii de creaţie originală decît orice altă perioadă. Psaltirile din a doua jumătate a veacului al IX-lea atestă în orice caz faptul că patriarhia a încurajat arta ilustrării Scripturii şi că ea s-a slujit de aceste ilustraţii ca de un mijloc de polemică antiiconoclastă. Această polemică prin imagini ne aduce în minte metodele „războiului rece" pe care le-am observat în secolul al VII-lea şi la începutul celui de-al VIII-lea veac. Această afirmaţie este adevărată, atît în cazul picturilor care-i evocă pe eroii ortodoxiei şi îi condamnă pe iconoclaşti, cît şi în cel al extinderii polemicii în domeniul imaginilor evanghelice şi hagiografice, puse şi ele în slujba cauzei icoanelor, ca o replică iconografică a demonstraţiilor verbale ale teologilor. Avem de-a face aici cu una dintre consecinţele cele mai importante şi mai durabile ale operei de restaurare de după 843, pentru că mai multe tipuri iconografice noi,

create acum, vor face parte din repertoriul iconografic curent al artei Evului Mediu.

4. Decoraţia bisericilor

Examinarea mozaicurilor şi a descrierilor de mozaicuri ne pune în faţa altor consecinţe pe care le-a avut, în domeniul artei religioase, Triumful Ortodoxiei.

Să ne amintim de decoraţia în mozaic fragmentară pe care d-l Underwood ne-a pus-o recent la dispoziţie şi care se află într-o sală anexă tribunei de sud-vest de la Sfînta Sofia. Am discutat deja despre reprezentările celor patru patriarhi constantinopolitani canonizaţi după 843 în calitate de omologeţi ai adevăratei credinţe şi victime ale iconoclaştilor. Prezenţa acestui grup de portrete semnificative ne-a determinat să admitem că această decoraţie, în ansamblul ei, reflectă ideile epocii care a urmat căderii iconoclaştilor. În ceea ce priveşte celelalte subiecte reprezentate în acest mozaic nu i-am citat decît pe cei doisprezece apostoli cărora patriarhii apărători ai icoanelor li se adaugă în calitate de succesori.

Or, deasupra acestor figuri de apostoli şi de patriarhi constantinopolitani, existau şi alte mozaicuri care ar putea fi puse în legătură cu aceeaşi temă antiiconoclastă. Underwood a semnalat mai ales trei figuri, identificate cu sfîntul protomartir Ştefan, profetul Ezechiil şi împăratul (canonizat) Constantin. Aceste figuri erau însoţite şi de alte personaje, prezentate izolat, fără a fi grupate în scene. O singură excepţie : scena *Deisis* reprezentată deasupra intrării. Pentru a întrevedea criteriul care a stat la baza alegerii sfinţilor din această galerie hagiografică, nu mi se pare inutil să arăt că cele trei figuri identificate sînt cunoscute pentru a fi avut o viziune a lui Dumnezeu. Sfîntul protomartir Ştefan este înfăţişat orant, adică în momentul theofaniei sale (*Faptele Apostolilor* VIII, 55—56) ; împăratul Constantin

a beneficiat de faimoasa viziune a „semnului" purtător de biruință al lui Christos : Ezechiil ține un filacter care reproduce un pasaj relatînd arătarea lui Dumnezeu de pe Chobar (*Ezechiil*, I, 5). În sfîrșit, acea *Deisis* reprezintă o viziune eschatologică. Gruparea tuturor acestor subiecte în jurul temei viziunii lui Dumnezeu nu este decît conjecturală, căci ne lipsesc prea multe elemente ale decorației pentru a ne îngădui să-i reconstituim semnificația originară. Dar ele mi s-au părut vrednice de a fi menționate, pentru că tema generală a vederii lui Dumnezeu este dintre acelea favorizate de epoca care a urmat îndeaproape restabilirea cultului imaginilor (v. *înfra*).

Trei predici, pronunțate în biserici constantinopolitane ctitorite fie de împărați, fie de demnitari din anturajul imediat al acestora, ne arată că, în ochii bizantinilor din acele timpuri, orice biserică înfățișa, în același timp, universul și palatul suveranului Christos, sau, mai exact, palatul lui care nu este decît un microcosmos, adică o reproducere la scară redusă a universului asupra căruia se întinde împărăția lui Dumnezeu. Această simbolică se aplica în primul rînd cadrului arhitectural al fiecărei biserici, dar includea și picturile iconografice, definind alegerea și distribuția acestora, menite să întărească și să lămurească simbolistica arhitecturii. Procedeul consta în a popula edificiul-univers sau edificiul-palat și a instala acolo, fiecare la locul său, pe Dumnezeu, îngeri și oameni, care, reuniți, alcătuiau împărăția lui Dumnezeu care este Biserica. Asemeni unui stat, Biserica este astfel definită din punct de vedere topografic (universul) și prin populația sa (suveran și supuși). Particularitatea formulei bizantine, care se fixează în veacul al IX-lea, constă în faptul că arhitectura sanctuarului definește structura „topografică" a Bisericii, în timp ce picturile murale reflectă compoziția și ierarhia „societății" care este Bi-

serica, începînd cu Dumnezeu și sfîrșind cu mulțimea de supuși credincioși.

Ca și iconografia legată de *Rex regnatium*, simbolismul *Împărăției lui Dumnezeu* în Biserică își are rădăcinile în epoca preiconoclastă. Să ne amintim doar de *Sugitha* din secolul al VI-lea, care declara că biserica Sfînta Sofia din Edessa, de forma unui cub încoronat de o cupolă, era imaginea redusă a universului, cupola simbolizînd cerul [79]. Aceeași descriere arată că biserica îi „reprezintă pe apostoli, pe Mîntuitor, pe profeți, pe martiri și mărturisitori" (XIV, 2) [80], ceea ce prefigurează, în egală măsură, ideile ce vor fi dezvoltate în secolele al IX-lea și al X-lea la Constantinopol, numai că *Sugitha* enunță acest simbolism alături de altele, fără a stabili vreo legătură între diversele personaje evocate și topografia arhitecturală a edificiului ecleziastic. După criza iconoclastă, ceea ce fusese doar schițat înaintea ei, va fi sistematizat și precizat, punîndu-se accentul mai ales pe noțiunea domniei și împărăției lui Christos.

Dintre cele trei predici care descriu biserici din veacul al IX-lea, cea mai veche aparține patriarhului Fotios. Recenta corecție adusă identificării bisericii descrise de el — nu este *Nea* lui Vasilie I, după cum se credea [81] — și consecințele pe care această îndreptare le are în problema datării predicii și edificiului nu fac decît să mărească interesul acestui text în cadrul prezentului studiu. Este vorba, într-adevăr, de o operă imediat posterioară Triumfului Ortodoxiei și de o replică, *pe plan ecleziastic*, dată lucrărilor întreprinse în vremea lui Mihail al III-lea în domeniul *artei guvernamentale* (Christos *Rex regnatium* pe monede și în Chrysotriclinos).

Pentru Fotios, a doua zi după înfrîngerea iconoclasmului, biserica pe care o inaugura era „un alt cer pe pămînt" (*allon ouranon... epi gês*) [82], pentru că ea este „locuința lui Dumnezeu" sau „podeaua palatului pe care El îl lo-

cuieşte", aflat, firește, în cer : pe pămînt, biserica este un domeniu extrateritorial al Împărăției cerești. De altfel, textele pe care Fotios le citește pe rulourile profeților reprezentați în mozaicurile bisericii celei noi dovedesc că cel care a conceput decorația se gîndise și el la simbolistica care identifica biserica cu un loc de reședință al lui Dumnezeu. Așa cum se cuvine în cazul unor profeți, textele evocau expresii biblice : „cortul lui Iacob", „lăcașul lui Israel". Ele ar fi putut să evoce tot atît de bine „Ierusalimul" sau „Sionul", alți termeni echivalenți pentru a desemna locul de reședință ideal al suveranului Dumnezeu.

Dumnezeu, fiind stăpînul acestei Cetăți, chipul său nu poate lipsi din incinta ei. Miniaturiștii psaltirilor secolului al IX-lea, ca și a celor de mai tîrziu, îl reprezintă pe exteriorul edificiului care simbolizează Sionul [83], procedeu care ne trimite cu gîndul la imaginea lui Christos surmontînd intrarea în marele palat imperial din Constantinopol [84]. În biserica inaugurată de Fotios, locul chipului lui Christos se găsea, firesc, în cupolă, căci, dacă lăcașul bisericesc în ansamblul său este „un alt cer" coborît pe pămînt, acest edificiu îmbracă de asemenea formele întregului Univers (cf. *Sugitha* din secolul al VI-lea), și din acest punct de vedere tocmai cupola corespunde cerului ori „înaltului cerurilor", lăcaș al lui Dumnezeu. De altfel, în același secol al VI-lea în care a fost scrisă *Sugitha* siriană împreună cu explicația sa simbolică asupra bisericii, a fost creat un corespondent iconografic al acestei opere : mă gîndesc la faimoasa miniatură din *Cosmas Indicopleustes* de la Vatican, în care regăsim o reprezentare schematică a Universului, asupra căreia vom reveni [85]. Or, Christos apare și aici într-o *imago clipeata*, în partea superioară a schemei Cosmosului care corespunde întocmai „înaltului cerurilor" sau „cerului nevăzut". Această dispunere, atît în schema cosmosului din miniatura din secolul al VI-lea,

cît și în pictura din secolul al IX-lea [86], își găsește un corespondent firesc în cupola unui edificiu religios, de vreme ce acesta se prezintă ca un microcosmos și, în același timp, ca un lăcaș al împăratului Universului.

Fotios a observat această amplasare în biserica inaugurată între 858 și 865. Christos apare aici într-un medalion, aplecat parcă deasupra bisericii-cosmos : „plin de milostivire față de oameni, el privește spre pămînt cugetînd la rînduiala și chiverniseala lui" [87]. Cu alte cuvinte, ceea ce Fotios scoate în evidență este exact ideea unui Pantocrator *domnind efectiv* asupra lumii, lucru cu atît mai uimitor cu cît, cincizeci de ani mai tîrziu, Leon al VI-lea va proceda la fel și în aceeași termeni (Fotios : *kubernêtês ;* Leon al VI-lea : *kubernêsis*) [88], atunci cînd va avea de descris o imagine a lui Christos din cupola altei biserici : din înaltul acesteia „el supraveghează și îndrumă toate lucrurile". Într-o altă predică, a treia din grupul de omilii pe care-l analizăm [89], Leon al VI-lea va pune în evidență măreția lui Christos din cupola unei alte biserici inaugurate în timpul domniei sale.

Altfel spus, aceste imagini ale lui Christos din cupolă erau, în veacul al IX-lea, niște autentice replici ale icoanelor lui Christos din Chrysotriclinos, de pe Poarta de Bronz și de pe monedele lui Mihail al III-lea și Vasilie I. Predicile-ecphraseis ale lui Leon al VI-lea string încă și mai mult legăturile despre cele două serii, multiplicînd aluziile la *palat* în legătură cu picturile din *biserici*. Reținem din predica din biserica lui Stylianos [90] (referitor la îngeri) : „astfel, cutare personaj din anturajul împăratului mărturisește despre măreția imperială prin propriile sale titluri și fapte..." sau „privitorul vede împărați și preoți înfățișați aici ca pentru a exprima cinstirea pe care toți i-o aduc a-toate-împăratului". Predica din biserica mînăstirii lui Kauleas apelează la analogii asemănătoare [91] : „după cum cei care, pă-

şind în Palatul imperial, îşi înăbuşă, gîndindu-se la împărat, tulburarea sufletului, tot aşa şi cei care asista la sfinţirea unui lăcaş al lui Dumnezeu alungă, într-un elan către Împăratul nostru, celelalte gînduri care le vin în minte, umplîndu-se de o sfîntă evlavie". E vorba apoi de „noul palat al Împăratului Slavei" şi, în legătură cu folosirea aurului pentru imaginile diverşilor sfinţi din mozaicuri, de „frumuseţea care se cuvine să-i împodobească pe cei din preajma Împăratului". Dacă o sală a tronului din palatul imperial, aşa cum este Chrysotriclinos [92], este acoperită cu mozaicuri în care Christos şi numeroşi sfinţi îl încadrează pe împăratul pămîntesc, cele care decorează biserica-microcosmos o fac comparabilă cu palatul Împăratului universal, cap al Bisericii : aşa cum am mai arătat deja, după iconoclasm, Biserica, dar şi Palatul îşi proclamau, cu tot atîta insistenţă, apartenenţa la Împărăţia lui Christos, *Pantocratorul* unora fiind *Rex regnatium* al celorlalţi.

Aceleaşi predici ne mai arată că, în bisericile contemporane Triumfului Ortodoxiei, alături de suveranul Christos din cupolă au fost înfăţişaţi, pe bolţi şi pe pereţi, îngeri şi sfinţi, adică toţi supuşii, pe care Împăratul Christos îi numără în cer şi pe pămînt.

Să ne amintim [93] că această regalitate fusese proclamată şi subliniată de toţi marii apărători ai ortodoxiei în timpul celui de-al doilea val iconoclast din secolul al IX-lea. Era deci normal ca după 843 ea să fie pusă în valoare în biserici. Din acest punct de vedere, a acoperi zidurile bisericii-microcosmos, dominată de Pantocrator, cu imagini de îngeri şi sfinţi, însemna să grupezi, în jurul Împăratului Universului şi capul Bisericii, totalitatea supuşilor săi, „poporul lui Dumnezeu" în întregul său. Cele trei texte sînt suficient de clare : în biserica inaugurată de Fotios, Christos era înconjurat de îngeri şi, pe o treaptă mai jos, de numeroşi sfinţi şi drepţi : Fecioara orantă

în absidă ; patriarhii Legii Vechi, profeții, apostolii și martirii în alte amplasamente neprecizate de predicator. Leon al VI-lea, la rîndul său, semnalează în prima biserică (mînăstirea Kauleas), în afara lui Christos din cupolă, diferiți „slujitori" și „casmici" ai lui Dumnezeu, din care numai Theotokos cu Pruncul este nominalizată. Mozaicurile bisericii lui Stylianos sînt descrise mai în detaliu : în jurul Pantocratorului se află, mai întîi, îngerii, unii celebrînd liturghia cerească, ceilalți, din ordine diferite, contemplîndu-l pe Dumnezeu. Urmează apoi profeții și sfinții : „slujitori ai lui Dumnezeu de un alt fel, oameni care, depășindu-și firea, au trăit o viață duhovnicească (după traducerea lui A. Frolow). Unii au prevestit dinainte mîntuirea lumii (profeții), ceilalți i-au fost martori nemijlociți (sfinții). În altă parte privitorul vede împărați și preoți..." [94]. Ne întîmpină deci pretutindeni același program care, numai în ultima dintre cele trei biserici, a fost completat de un ciclu de scene evanghelice [95], de care nu ne vom ocupa însă aici [96]. În afara acestor scene, absente în două cazuri din trei și mai ales în decorația cea mai veche, găsim peste tot, în cadrul „cosmic" al bisericii-microcosmos, pe Împăratul Christos și pe supușii săi cerești și pămîntești, fiecare înfățișat în acea parte de edificiu care simbolizează locul său de reședință în univers (unii în cer, ceilalți pe pămînt).

Pentru a descifra intențiile ortodocșilor de după 843, în ceea ce privește corelația dintre natura personajelor reprezentate și amplasarea acestora, trebuie să ne raportăm, încă o dată, la miniatura din *Cosmas Indicopleustes* (Vatican, cod. gr. 699) creată în veacul al VI-lea : așa cum am mai spus, Christos este înfățișat în partea superioară a schemei cosmice care desemnează cerul nevăzut ; să adăugăm că dedesubt apar, pe trei registre suprapuse, îngerii din cer, oamenii care trăiesc pe pămînt și morții înviați sub pămînt (minia-

tura reprezintă a doua venire a lui Christos). În secolul al IX-lea, o ilustrație la *Sacra Parallela* ale Sfîntului Ioan Damaschinul (Paris, Biblioteca Națională, cod. gr. 923) reia aceeași schemă cosmică (inspirată de Arca Alianței) unde-i instalează, de asemenea în registre suprapuse, pe Christos și pe îngerii din cer, iar dedesubt, numai pe sfinți și pe drepți în interiorul unei cetăți ideale.

Grație miniaturii din *Cosmas Indicopleustes*, sîntem în măsură să afirmăm caracterul cosmic al imaginii din *Parisinus gr.* 923 : cele două miniaturi au în comun forma imaginii — un dreptunghi alungit încoronat de un semicerc (silueta universului potrivit lui Cosmas) — și distribuția în trei registre suprapuse. Două dintre aceste registre, cel al înaltului cerului și cel al firmamentului, sînt locuite, în ambele picturi, de Christos și respectiv de îngeri.

Păcătoșii-dușmani ai lui Dumnezeu nu-și găsesc locul în această schemă a Cosmosului, pentru că Împărăția lui Dumnezeu coincide cu Universul. Ei sînt reprezentați separat, învăluiți în plasa Celui Rău (miniatura reprezintă, de această dată, Judecata de Apoi)[97]. Cele două picturi din manuscrise, și mai ales prima, demonstrează că înfățișîndu-l pe Christos în calitate de cap al Bisericii care îmbrățișează cerul și pămîntul, întregul popor al lui Dumnezeu, îngeri și credincioși, ilustratorul i-a grupat efectiv pe aceștia din urmă în conformitate cu locul lor de reședință în interiorul Universului. Bisericile din veacul al IX-lea, după 843, transportă acest principiu și acest program în arta monumentală.

În interiorul frontierelor imperiului, nici un monument păstrat sau descris în izvoarele literare nu prezintă decorații asemănătoare înainte de 843. Dar s-ar putea să fi existat totuși astfel de monumente în jurul lui 800, în vremea întreruperii persecuțiilor iconoclaste și mai cu seamă în anii care au urmat celui

de-al VII-lea Sinod ecumenic. Într-adevăr, în această epocă se situează, cu aproximație, cele mai vechi texte iconodule pe care am avut ocazia să le citățm și care-l celebrează pe Christos ca basileu al Bisericii [98]. Tot atunci, papa Pascal I, care a domnit de la 817 la 824, adică în anii care au urmat îndreaproape reinstalării iconoclasmului bizantin, a comandat două mozaicuri celebre care se înrudesc în mai multe privințe cu cele descrise în predicile lui Fotios și cele ale lui Leon al VI-lea. Desigur, mozaicurile lui Pascal I se găseau la Roma și nu în Bizanț și conțineau numeroase elemente străine de arta bizantină. Dar asemănarea nu este mai puțin manifestă și, dacă este vorba de o versiune romană a iconografiei monumentale din veacul al IX-lea, aceasta anunță în anumite privințe mozaicurile bizantine posterioare lui 843. Ceea ce ar putea însemna că anumite realizări iconografice bizantine posterioare lui 843 fuseseră pregătite în perioada care a urmat Conciliul ecumenic din 787. La Roma mai ales, unde problema imaginilor religioase nu va mai fi agitată după 787, avem toate șansele să găsim opere care să reflecte direct ideile Sinodului ecumenic.

Trebuie să ținem seama mai ales de cele două mozaicuri ale lui Pascal I. Pe peretele care încadrează absida de la Santa Prassede se află o imagine care înfățișează domnia lui Christos asupra universului locuit de îngeri și de oameni [99] : Christos apare înconjurat de îngeri, de sfinți și de o mulțime de drepți ; el locuiește în cetatea sa regală și își primește aici supușii ; avem de-a face deci cu tema ansamblurilor iconografice ale bisericilor bizantine de după 843, dar condensată într-o singură compoziție. Celălalt mozaic al lui Pascal I se află alături [100]. Mă refer la decorația micii capele San Zeno, care este pentru noi primul exemplu păstrat al unei decorații iconografice complete aplicate unui edificiu în formă de cub cu cupolă centrală. Cum se va întîmpla și mai tîr-

ziu, după 843, în Bizanț, vedem deja o *imago clipeata* a lui Christos în cupolă, înconjurată de îngeri și figuri de sfinți, dedesubtul și în jurul acestei imagini centrale și „celeste" : Fecioara și Sfîntul Ioan Botezătorul, apostoli și martiri (două imagini mutilate, de scară redusă, plasate dedesubtul celorlalte, făceau parte, după toate aparențele, din compoziții mai ample ; ele rămîn însă în afara ansamblului principal de mozaicuri).

Antecedentele posibile ale decorațiilor bizantine posterioare lui 843, pe care le întrevedem la Roma, în vremea lui Pascal I, confirmă faptul că acest tip de decor era conceput în medii pur ecleziastice, poate chiar pentru a insista asupra *adevăratei* împărății a lui Christos care este Biserica, confruntată cu întreprinderile împăraților eretici care afectau imperiul. Este cu atît mai sugestiv să aflăm că ceea ce Mihail al III-lea punea să se înfățișeze pe zidurile sălii tronului nu era decît o replică a programului iconografic al unor biserici de tipul lui San Zeno ; am evidențiat deja, și de o parte și de cealaltă, imaginile analoage ale lui Christos Pantocrator și Christos *Rex regnantium*. Dar simetria ciclului din Chrysotriclinos se extinde și la alte figuri : regăsim astfel îngeri (*noes*, *Epigrama*, versul 13), pe Fecioară și pe apostoli, pe martiri și preoți, adică întregul popor al slujitorilor Împăratului, unii cerești, ceilalți pămîntești. Nu fără motiv deci, autorul epigramei propune ca sala tronului imperial să fie numită de acum înainte „noua sală a lui Christos". Această sală a palatului lui Mihail al III-lea și palatul Împăratului ceresc stăteau deci alături în ceea ce privește ansamblurile lor decorative. *Epigrama* mai spune și că îngerii și sfinții (și desigur Christos) de pe pereții din Chrysotriclinos apăreau în calitate de *protectori* ai palatului imperial, ai împăratului și ai guvernului acestuia. Cu alte cuvinte, dacă decorația palatului o relua pe cea a bisericilor care reprezentau

împărăția lui Dumnezeu, altfel spus, dacă în palat se reprezenta un pandant al împărăției lui Dumnezeu, așa cum era ea înfățiată de ei în fiecare biserică, atunci în sala tronului aceasta apărea ca un model al Imperiului Ortodox. După 843, atît patriarhia cît și palatul s-au revendicat de la autoritatea supremă și universală a lui Christos.

Un faimos mozaic de la Sfînta Sofia are desigur o semnificație analoagă *(il. 119)*. Îl vom analiza aici pentru a încheia acest paragraf prin studiul unei opere magistrale și deosebit de semnificative, datorită amplasării ei în fața intrării „Marii Biserici" din Constantinopol. Mă gîndesc la mozaicul de la sfîrșitul veacului al IX-lea, în care un împărat în proschineză îl adoră pe Christos tronînd, în timp ce, în două medalioane dispuse simetric de o parte și de alta a acestuia, se află, la stînga, Fecioara Maria cu corpul și brațele către Iisus și cu mîinile ridicate în rugăciune, iar la dreapta, bustul frontal al unui personaj angelic înarmat cu bastonul său de trimis al lui Dumnezeu [101].

Alăturîndu-mă altor savanți, am propus odinioară unele observații asupra acestui mozaic remarcabil, deși imperfect din punct de vedere tehnic (desen defectuos, acromegalie, dezechilibru al compoziției). Ca și în 1957, cred și acum că este vorba de o imagine a lui Leon al VI-lea prosternat la picioarele lui Christos și de o reprezentare ideală a ritului proschinezei, căruia împărații trebuiau să i se supună înainte de a trece pe sub „poarta împărătească" deasupra căreia se găsește mozaicul; „lumina" și „pacea" menționate în pasajul Evangheliei după Ioan reprodus în cartea deschisă pe care o ține Christos, îmi par să răspundă dorinței de a vedea în Christos pe Domnul suprem al basileului adorant. Dar trebuie să adăugăm că această idee se întîlnește și în programul învingătorilor din 843, care puneau accent pe guvernarea universală a lui Christos

Trebuie să reținem deci această explicație a mozaicului din timpanul Sfintei Sofia *. Dar credem că s-ar mai putea aduce unele precizări în ceea ce privește gîndirea pe care el o reflectă arătînd un basileu prosternat (atitudine care nu apare în nici o altă imagine imperială bizantină) în fața panbasileului Christos. Explicația care urmează mi se pare a fi mai temeinică decît altele : ea nu contrazice ideile pe care tocmai le-am reamintit (Christosul de pe mozaic ca suveran suprem al împăratului) și care se adaptează atît de bine, după cum am constatat mai înainte, artei produse după 843. Pe de altă parte, această explicație înglobează toate figurile reunite pe timpan (în timp ce comentariul nostru de altădată asupra temei basileu-panbasileu ignora prezența Fecioarei și a îngerului) și ține cont de faptul că acest mozaic se găsește în Sfînta Sofia.

Așa cum am mai spus, în împăratul care stă la picioarele lui Christos pe acest mozaic trebuie să-l recunoaștem pe Leon al VI-lea. Or, printre omiliile împăratului-scriitor există una, consacrată Buneivestiri, care cuprinde unele idei esențiale ale predicatorului imperial și care proiectează o lumină nouă asupra mozaicului [102]. Însuși subiectul Buneivestiri explică prezența Fecioarei în atitudine de rugăciune și a îngerului care, din punct de vedere iconografic, l-ar putea înfățișa pe arhanghelul Gavriil (îmbrăcat în alb și ținînd un baston de trimis al lui Dumnezeu). Predica ne face să înțelegem de ce, contrar tuturor uzanțelor, o

---

* Andreas Schminck, *„Rota tu volubilis". Kaisermacht und Patriarchenmacht in Mosaiken*, în *Cupido Legum*, hrsg. L. Burgmann, M. T. Fögen, A. Schminck, Frankfurt am Main 1985, pp. 211—234, a demonstrat convingător, punînd la contribuție o multitudine de izvoare omiletice și juridice din epocă, că suveranul reprezentat în acest mozaic este Vasilie I, într-o atitudine de umilință ; la stînga a figurat imaginea patriarhului Fotios, atinsă ulterior de *damnatio memoriae*. (N. tr.).

figură a lui Christos pe tron este instalată între cele două personaje ale Buneivestiri. Într-adevăr, una dintre ideile-cheie ale predicii lui Leon al VI-lea este aceea care privește marile schimbări care s-au produs o dată cu Ziua Buneivestiri : profețiile s-au împlinit ; arhanghelul care a fost trimis în Nazareth, oraș provincial al Galileei, a ajuns însă „în orașul Domnului nostru Împărat" (= Christos), pentru a aclama slava acestuia în palatul său sacru. Devenit mîntuitor al universului, Fiul Fecioarei guvernează nu o națiune, ci toate popoarele de pe pămînt, îi domină pe cei din cer, de pe pămînt și din regiunile subpămîntene. Predicatorul se întoarce apoi spre Fecioară și o slăvește reluînd de mai multe ori acel Chaire * al arhanghelului Buneivestiri, evocînd lumina care s-a răspîndit datorită ei asupra lumii : această lumină (cf. cuvintele evangheliei pe care o ține Christos) nu este alta decît Christos, el însuși în calitate de *Sophia*-Înțelepciune divină. Leon al VI-lea o califică încă o dată pe Theotokos drept maică a împăratului și împărătească ea însăși, declarînd în sfîrșit că ei îi datorează el, Leon al VI-lea, tot ceea ce posedă, și mai cu seamă imperiul său, rugînd-o să-i fie îndrumătoare.

Nimic nu este mai potrivit decît aceste cuvinte ale predicii lui Leon al VI-lea pentru a comenta mozaicul din timpan : găsim aici Bunavestire, mai precis personajele acesteia : dar, profeția arhanghelului fiind împlinită, Gavriil nu mai are nimic de zis și de aceea nu mai este întors către Fecioară. Și, cum însuși evenimentul Bunăvestirii aparține trecutului (ceea ce predicatorul imperial subliniază anume), iconograful închide în *clipei* imaginile celor doi actori ai acestui eveniment, în conformitate cu regula iconografiei antice și medievale, care cere să fie reprezentate astfel personajele evocate în legătură cu o

* Bucură-te. (N. tr.).

scenă, dar care sînt absente fizic. În locul monologului arhanghelului, apare o mare figură a lui Christos care domină compoziția. Acest Christos este cu adevărat un împărat al universului, în fața căruia basileul de pe pămînt nu poate decît să se prosterneze, avînd-o ca îndrumătoare pe Maica lui Dumnezeu, cea care sprijină pe lîngă panbasileu rugăciunile împăratului domnitor și care, plasată deasupra acestuia, îl conduce și îl recomandă pe împăratul-predicator fiului său Pantocrator. Sensul gestului Fecioarei — care este încă cel pe care ea îl face în timpul Buneivestiri — exprimă o rugă cu un conținut nou, cel pe care-l sugerează împăratul, căci am văzut într-un capitol precedent că sfîntul care transmite invocația credinciosului este reprezentat în același fel și, în raport cu cel interesat, acolo unde o vedem pe Fecioară, adică deasupra suplicantului și repetînd oarecum gestul de rugăciune al acestuia.

Nu cunoaștem data acestei predici, dar cum, la sfîrșitul ei, atunci cînd vorbește despre sarcina sa imperială, Leon al VI-lea se califică drept „păstor nou", ar trebui să ne gîndim la primii ani ai domniei sale, care a început în 886.

Mi se pare că analogia cu predica lui Leon al VI-lea e de natură să înlăture, o dată mai mult, ipoteza potrivit căreia suveranul în proschinează în fața lui Christos ar fi Vasilie I.

Nu e lipsit de interes să arătăm că imnograful Iosif, mort în 883, a fost autorul unui canon [103] compus pentru slujba zilei de hram a unei biserici constantinopolitane închinate arhanghelului Gavriil (26 martie), în care, ca și Leon al VI-lea, pune în legătură Bunavestire, opera lui Gavriil, cu evenimentele din veacul al IX-lea. Dar, în timp ce împăratul evocă mai ales Imperiul creștin, călugărul se gîndește la Biserică. Încă o dată, regăsim cele două nuanțe paralele, atît de tipice pentru perioada de după iconoclaști :„Tu (Gavriil) ai

patronat *(diaskedasas)* apropierea popoarelor (*sic!* altă temă bizantină a epocii, pe care tocmai am remarcat-o în predica lui Leon al VI-lea : popoarele universului credincioase lui Christos), tu ai făcut să domnească *(kratynon)* credința ortodoxă, tu ai liniștit schismele, o, arhangel al Bisericii!" Este neîndoielnic că, scriind în Constantinopol între 843 și 883, Iosif se gîndea la sfîrșitul ereziei iconoclaste ; arhanghelul ar fi anulat-o oarecum prin cuvintele pe care le-a adresat Fecioarei în ziua Buneivestiri, sau mai precis prin întruparea lui Christos pe care el a vestit-o, idee majoră a apărătorilor icoanelor asupra căreia ne vom opri imediat.

5. Tema viziunii lui Dumnezeu

Noua „politică a icoanelor" a fost pusă în aplicare imediat după 843. Se pare însă că rezistența pasivă a dușmanilor icoanelor a fost îndelungată și tenace. Astfel, restaurarea efectivă a icoanelor nu progresa pretutindeni cu aceeași repeziciune. În timp ce noua biserică a Fecioarei descrisă de Fotios a primit o decorație iconografică completă chiar înainte de 865, la Sfînta Sofia lucrările de instalare a imaginilor sfinte nu erau terminate în vremea primei depuneri a lui Fotios, adică în 867. Sinoadele ținute la Constantinopol în 861 și în 869—870 au fost nevoite să se ocupe din nou de problema icoanelor [104]. Citim, printre deciziile luate în 869—870, această remarcă singulară care nu figurează, dacă nu mă-nșel, printre argumentele în favoarea icoanelor avansate la Sinodul din 787 sau de Sfîntul Ioan Damaschinul, Theodor Studitul ori patriarhul Nichifor : a renega imaginile, mai ales cele ale lui Christos, înseamnă să riști de a nu-l mai recunoaște pe acesta în ziua învierii morților. Această considerație se alătură în mod evident numeroaselor istorii hagiografice, în care vizionarul recunoaște personajul divin sau

sfînt, care i se înfăţişează datorită icoanelor care îi făcuseră cunoscute trăsăturile. Ceea ce surprinde aici este reîntoarcerea Părinţilor unui sinod important la acest gen de consideraţii, mai degrabă folclorice, în vreme ce unii teologi de clasă ca Theodor Studitul sau Nichifor reuşiseră să ridice nivelul dezbaterilor. Nimic nu este mai tipic, totuşi, pentru istoria luptelor desfăşurate în Bizanţ în jurul icoanelor, lupte în care pietatea populară a jucat un rol tot atît de important, ca şi consideraţiile de doctrină. În orice caz, canonul din 869—870 pune în evidenţă importanţa temei *viziunii* lui Dumnezeu în cinstirea datorată icoanelor. Această importanţă cîştigată de noţiunea de theofanie corespunde unui efort creator desfăşurat de artiştii epocii imediat următoare iconoclaştilor. Merită, de aceea, să studiem mai îndeaproape operele care mărturisesc despre ea.

Pentru a vedea care sînt etapele restaurării icoanelor, să recitim cuvintele profeţiei — deja citate — făcute în 843, într-un vis, unui călugăr din Bithinia [105] : vocea lui Christos care prezicea apropiata victorie a apărătorilor icoanelor definea astfel sensul cinstirii icoanelor : „şi atunci, împreună cu îngerii, tu vei aduce jertfă de laudă, cinstind icoana chipului meu împreună cu crucea". Biserica a socotit aceste cuvinte suficient de importante pentru a le dedica un imn în cadrul slujbei din „Duminica Ortodoxiei" [106].

Cu toate acestea, importanţa acestor cuvinte pentru lupta contra iconoclasmului nu ne apare imediat. O realizăm însă citind omilia despre *Sinaxa oştirilor cereşti* atribuită lui Theodor Studitul [107], ale cărei teme apar limpede : a) funcţia îngerilor este de a contempla neîntrerupt misterul lui Dumnezeu şi de a-l releva fără încetare oamenilor ; b) în Vechiul Testament, viziuni ale lui Dumnezeu înconjurat de puterile cereşti au fost acordate lui Isaia, Ezechiil, Daniil : „în aceste viziuni şi în altele asemănătoare, Dumnezeu este reprezen-

tat *(dielypounto)* în Vechiul Testament" [108]. Profeţii sînt singurele spirite „intelectuale", cărora Dumnezeu le-a acordat, chiar în acea epocă, „cunoaşterea întrupării viitoare", ceea ce se pare, a făcut posibile viziunile lor. Căci c) pentru oameni, întruparea este cea care a stabilit capacitatea lor de a-l contempla pe Dumnezeu ; o dată cu întruparea, „cel care a fost invizibil chiar şi pentru fiinţele imateriale va deveni sensibil pînă şi pentru fiinţele materiale" [109] sau „materia nu ne mai împiedică de acum să-l vedem pe Dumnezeu" [110]. Şi, cu acest titlu „noi am devenit asemeni acelor *zôdia* cu nenumăraţi ochi" [111] *(polyomınata)*, ceea ce este o caracteristică a anumitor fiinţe angelice. Cu alte cuvinte, întruparea ne-a deschis oarecum ochii asupra lui Dumnezeu. El a devenit vizibil pentru oameni, aşa cum a fost întotdeauna pentru oştirile îngereşti şi cum, înainte de întrupare, nu a fost decît excepţional, şi pentru scurte momente, pentru unii oameni doar (profeţii). Ar trebui să adăugăm, amintindu-ne de Pseudo-Dionisie, *Ierarhia îngerească* 13, 4, că aceşti profeţi au avut nevoie de cîte un înger pentru a putea contempla theofania. Rolul de ghid care revine îngerilor în unele viziuni este pus în evidenţă de iconografie : chiar în epoca de care ne ocupăm, găsim acest înger *care te face să vezi* apariţia divină în mai multe picturi din celebra culegere *Parisinus gr.*, 510 care reprezintă theofaniile biblice [112].

Aceşti îndrumători ai viziunilor divine au devenit inutili o dată cu întruparea care ne-a făcut tot atît de sensibili ca şi îngerii la o anumită viziune a lui Dumnezeu (prin Christos). Ceea ce nu exclude totuşi o puritate mai mult sau mai puţin mare a privirii : în *Antirrheticus* (III, 9) [113], acelaşi Theodor Studitul afirmă că Fecioara a fost singura care a putut să perceapă prezenţa arhanghelului Gavriil în momentul Bunelvestiri.

Dar, o dată cu tema Întrupării care a conferit oamenilor darul, rezervat pînă atunci îngerilor, de a-l contempla pe Dumnezeu, ajungem la cuvintele viziunii din 843 și la imnul inspirat de ele și inclus în slujba Duminicii Ortodoxiei.

Este semnificativ faptul că cele două pericope evanghelice citite în timpul acestei slujbe [114] îi evocă pe îngeri, care fie că îl contemplă pe Dumnezeu fie că apar ei înșiși oamenilor : *Matei* XVIII, 10, unde Christos spune că îngerii din cer „văd pururea fața Tatălui Meu din cer" ; *Ioan* I, 43—51, cu aceste cuvinte ale lui Christos : „de acum încolo veți vedea cerul deschis și pe îngerii lui Dumnezeu suindu-se și pogorîndu-se peste Fiul Omului".

Celebrarea liturgică a Triumfului Ortodoxiei avea loc, de altfel, în ziua în care erau comemorați la Constantinopol anumiți profeți (de cînd ?), stihirile și imnurile acestei slujbe care-i evocă pe profeți nefiind legate deci în mod necesar de evenimentele din 843 [115]. Dar această celebrare tocmai în ziua profeților este oare întîmplătoare ? Nu se datorează ea oare și unor idei ca acelea exprimate de Theodor Studitul în omilia pe care am citat-o și care a inspirat imnul : „Altădată, numai profeții aveau darul de a cunoaște taina iconomiei tale, acum am primit și noi această lumină" [116].

Orice ar fi cu acest ultim pasaj, recunoaștem — grație predicii atribuite lui Theodor Studitul — ceea ce alcătuitorii slujbei din Duminica Ortodoxiei avuseseră în vedere atunci cînd i-au celebrat pe îngeri, asimilîndu-i pe oameni condiției acestora. Să ne reamintim de ideile lui Theodor Studitul : Întruparea a conferit oamenilor o facultate pe care nu o aveau pînă atunci decît îngerii și, în mod excepțional, cîțiva profeți — aceea de a-l vedea pe Dumnezeu. Or, nu numai că această teorie justifica imaginile, mai ales pe cele ale lui Christos, dar ea le făcea oarecum necesare, din moment ce icoanele realizează spre folosul nos-

tru aceste viziuni divine pe care Întruparea le-a făcut accesibile pentru toți oamenii, și pentru că, pe de altă parte, ea le oferea mijlocul, legitim o dată cu Întruparea, de a reface în mod firesc experiența profeților și de a contempla viziunile acestor puțini aleși ai trecutului biblic. Biruitorii din 843, pentru a justifica și preamări atașamentul lor față de icoane, aduceau în discuție favoarea dobîndită de oameni de a-l contempla pe Dumnezeu prin Logosul întrupat, dar și datoria care decurgea de aici, aceea de a-i venera imaginea și de a-l sluji pe Dumnezeu prin această venerație.

Cred că plecînd de la această idee exprimată de un imn liturgic, datînd din timpul evenimentelor din 843, putem ajunge la esența gîndirii apărătorilor imaginilor din veacul al IX-lea. La începutul crizei icoanelor, în Constantinopol (Sfîntul Ioan Damaschinul vedea însă mai departe), dezbaterile puteau să întoarcă pe toate fețele, ca și în discuțiile cu evreii, acuzația de idolatrie. Conciliul iconoclast din 815 a pus pentru totdeauna capăt (sau mai degrabă a consacrat sfîrșitul) dezbaterilor purtate pe acest plan, înșiși iconoclaștii încetînd să mai asimileze icoanele unor idoli. Mai exista oare însă, printre teoreticienii iconofobiei, unul care să gîndească, asemeni lui Leon al III-lea, că o imagine a lui Christos nu era posibilă pentru că ea nu putea nici să vorbească și nici să se miște precum Christos pe care pretinde că-l reprezintă ? Constatăm, în orice caz, că argumentul christologic, care a fost avansat în favoarea icoanelor chiar înainte de Conciliul iconoclast din 754 și reluat, într-un sens invers, de iconoclaști în timpul acestui sinod, nu mai era pus la contribuție decît într-o formă nuanțată și oarecum lărgită : ceea ce conta, după cum am văzut, nu era faptul că Întruparea a făcut posibilă reprezentarea Logosului prin imagine, ci faptul că această Întrupare a acționat asupra oamenilor și a făcut ca ochii lor să devină sensi-

bili la vederea lui Dumnezeu, asemănîndu-se în acest fel cu cei ai îngerilor și ai profeților.

Astfel transformați, prin lucrarea lui Christos, oamenii puteau să încerce de acum înainte să „contemple cu mintea simbolurile sensibile" potrivit lui Pseudo-Dionisie Areopagitul (*Ierarh. Cer.* 7, 2), care se inspira, el însuși, din ideile platoniciene. De aici urmează că, reproducînd aceste „simboluri sensibile", erau create condițiile necesare pentru contemplarea înțelegătoare, adică pentru viziunea adevărurilor metafizice divine. În aceasta consta rolul icoanelor, și ne dăm seama de avantajele acestui mod de a privi lucrurile. Cea mai veche doctrină în apărarea icoanelor, insistînd asupra posibilității de a-l reprezenta pe Christos, care s-a făcut om prin Întrupare și, asemeni oricărui alt om, putea fi surprins într-o imagine materială, rămînea fundamentală. Dar ea trebuia completată. Mai întîi în ceea ce privește celelalte icoane (imaginile Fecioarei, ale sfinților, ale evenimentelor istoriei providențiale), rămase oarecum în afara discuției, precum și categoria importantă a imaginilor lui Dumnezeu conforme cu viziunile profeților biblici. Dar vechiul mod de a discuta despre icoane — inspirat de dezbaterile christologice familiare chiar și teologilor celor mai puțin inventivi — trecea, de fapt, pe lîngă adevărata problemă, chiar în ceea ce privește icoanele lui Christos, singurele pe care le lua în discuție : căci dacă icoanele lui Christos n-ar fi oferit decît reprezentarea unui om (după cum evidențiia doctrina ortodoxă, subliniind, împreună cu iconoclaștii, că firea divină a lui Christos nu era reprezentabilă), atunci n-ar mai fi existat nici cult al icoanelor și nici discuții în jurul acestora [117].

Direcția pe care au luat-o discuțiile într-o epocă mai avansată a îndreptat aceste imperfecțiuni : erau avute în vedere și justificate și alte icoane în afara celor ale lui Christos, mai ales viziuni ale profeților și imagini ale înge-

rilor (necesitatea unei doctrine oficiale referitoare la imaginile îngerilor a fost resimțită atît de acut, încît Conciliul din 869 a dat o decizie în acest sens : îngerii pot fi înfățișați în imagini, pentru că ei erau reprezentați verbal în Scriptură, adică Scriptura îi prezenta ca pe niște ființe văzute de oameni)[118]. Convins că vederea precedă auzul *(opsis akopês protera*[119], *Antir.* III col. 392), Theodor Studitul proclama : ceea ce este vizibil este reprezentabil, *oraton gar to perigegtrammenon* (plecînd de la *Iasaia* I, 18 și IX, 37)[120]. Imaginea lui Christos este posibilă pentru că Christos el însuși este vizibil *(ênika Christos ôptai, tote kai ê autou eikôn dynamei)*[121]. Dar, din moment ce tot ceea ce este vizibil (pentru oameni) este și reprezentabil, înseamnă că acest principiu este valabil și pentru viziunile profeților și pentru vederea lui Dumnezeu prin intermediul îngerilor, cărora oamenii le sînt asimilați o dată cu Întruparea. Această asimilare nu schimbă, firește, nimic din ceea ce citim în Pseudo-Dionisie (*Ierarh. cer.* I, 2), anume că îngerii văd direct tainele divine pe care oamenii sînt nevoiți să le contemple cu ajutorul imaginilor sensibile. Fondul problemei nu constă în alternativa : „a putea fi sau nu circumscris" *(perigraptos ê aperigraptos)*, cum se discuta în legătură cu Christos, ci *oratos e aoratos* *, oricare ar fi lucrul despre care se vorbește. Patriarhul Nichifor îndepărta, la rîndul său[122], condiția de „circumscris" pe care trebuia să o împlinească cel reprezentat de o imagine, sugerînd un alt termen : *eikonizesthai* **. În legătură cu imaginile îngerilor, el spunea : adevărata problemă nu este aceea de a ști dacă îngerii pot sau nu pot fi „circumscriși" *(perigraphesthai)*, ci dacă ei pot fi descriși și înfățișați în artă *(graphesthai kai eikonizesthai)*. Iar acest mod de a pune problema — oricare

---

* Văzut sau nevăzut. (N. tr.).

** Reprezentabil (cu mijloacele picturii). (N. tr.).

ar fi semnificația sa exactă — lăsa loc unei justificări a altor icoane decît cele ale lui Christos, mai ales ale viziunilor lui Dumnezeu, prin îngeri și prin profeții biblici, fără a mai vorbi despre imaginile sfinților. Se ajungea astfel la elaborarea unei baze suficient de solide pentru acceptarea ansamblului imaginilor religioase, din care unele (cum ar fi categoria importantă a icoanelor Fecioarei) nu se bucuraseră pînă atunci de nici o protecție doctrinală din partea teologilor ortodocși.

Aceeași teologi ortodocși s-au arătat, după 787, suficient de perspicace și versați în materie de doctrină pentru a ridica o altă problemă esențială, la care tocmai am făcut aluzie. Era de la sine înțeles, de cînd existau icoanele (cf. imaginile taumaturgice ale Sfîntului Simeon cel Nou. Mansi, XIII, 76B), că Duhul Sfînt sau „energia" lui Christos și a sfinților puteau să „umbrească" imaginile respective și că *chariti kai energeia* [123]* icoanele deveneau ele însele „pneumatice". Ioan Damaschinul o afirmă limpede, îndepărtînd totuși ideea unei prezențe efective *(kat' ousian)*, iar teologii posteriori momentului 787 revin asupra ei de mai multe ori : harul coboară asupra icoanei, iar aceasta reține o părticică din el [124]. Dar această prezență divină nu se manifestă în imaginea propriu-zisă, care participă la condiția de *ousia*** materială a oricărei imagini. Harul sau „energia" se așază pe icoană, dar nu sînt incorporate de ea și deci aceasta, în ceea ce este ca artă a picturii, nu este chemată să manifeste această prezență.

Și totuși, o știm prin intermediul operelor care ni s-au păstrat, numeroși artiști au ținut să deosebească de portretele obișnuite capul sau chipul lui Christos, al Fecioarei sau al unui sfînt, încercînd să traducă subiectul evanghelic într-o manieră pe care o credeau adecvată

---

* Prin har și lucrare (divină = energie). (N. tr.)
** Ființă, făptură. (N. tr.).

subiectului *sacru*. Numai ultimii apărători ai icoanelor, cei de după 787, au observat aceste tentative de a exprima sacrul sau divinul nu numai prin subiectul imaginii, dar şi prin formele acesteia, prin expresia ei plastică, ceea ce mi se pare cu atît mai remarcabil, cu cît faptul în sine nu este deloc nou şi toţi cei care veneraU icoanele se aşteptau ca acestea să reflecte prezenţa divină sau sacră. Imediat după criza iconoclastă, adică în epoca ce s-a nutrit din ideile formulate de Theodor Studitul ori patriarhul Nichifor, a avut loc un avînt deosebit al acestor tendinţe de elevare şi de hieratizare a stilului.

Iată cîteva pasaje din Theodor Studitul, care afirmă că divinul îşi lasă amprenta asupra icoanelor, mai ales asupra celor ale lui Christos : „Ca o umbră care se întăreşte sub efectul unei raze de soare, tot aşa imaginea lui Christos se înfăţişează mai clar atunci cînd este întipărită în materie“ [125] ; „Imaginea divinului este conţinută în divin, asemeni umbrei care este nedespărţită de cel care o aruncă, asemeni amprentei sigilare pe care o lasă o pecete... Amprenta este conţinută dinainte în sigiliu“ [126] ; „Există un oarecare lucru dumnezeiesc în facerea icoanelor, căci Dumnezeu a făcut omul după chipul său“ [127], (creînd imaginile unor oameni, inclusiv cele ale lui Christos, artistul reface gestul creator, dar într-un sens contrar : făurind chipuri omeneşti el ajunge la imaginile lui Dumnezeu). Pe scurt, nu avem de-a face numai cu o coborîre a harului sau a „energiei“ asupra unei imagini care, ea însăşi, nu traduce decît făptura ei materială ; divinul este prezent *în* imaginea materială şi nu putem, prin urmare, să-l reprezentăm pe Christos sau pe Fecioară şi să nu înfăţişăm totodată şi divinitatea unuia şi sfinţenia celeilalte, fără a trăda divinitatea lui Christos şi sfinţenia lui Theotokos.

Asemenea idei nu sînt probabil străine de anumite influenţe ale gîndirii antice despre

natura materială penetrată și transformată de divin în cazul imaginii zeilor [128]. Dar aceste idei se inspiră mai ales din doctrina creștină asupra naturii omului, pe care Întruparea a destinat-o nemuririi și care și-a regăsit asemănarea cu Dumnezeu. Această reabilitare a naturii umane redevenită imagine a lui Dumnezeu [129] a permis unor teologi ca Theodor Studitul să justifice ceea ce era o practică curentă a pictorilor, devenită tot mai sistematică după înfrîngerea iconoclaștilor : a face simțită, prin mijloacele artei lor, prezența divină sau sfîntă în imaginea materială a lui Christos sau a altui subiect creștin [130]. Putem să măsurăm acum distanța care separă teoriile unui Theodor Studitul, care reflectă acest aspect al artei icoanelor, de polemica, pe care erau nevoiți să o ducă împotriva acuzațiilor de idolatrie primii apărători bizantini ai imaginilor.

Ceea ce proclamau ortodocșii în cele din urmă, atunci cînd aveau de apărat icoanele spre sfîrșitul perioadei iconoclaste și după 843, era rolul decisiv al Întrupării. Nu numai că icoanele lui Christos erau chemate să confirme realitatea Întrupării (vechiul argument christologic în favoarea imaginilor lui Christos), dar aceasta schimbase însăși natura omului. Cîmpul vizual al acestuia a fost extins : el s-a apropiat de cel al îngerilor și profeților, îngăduindu-i să contemple divinul, în timp ce trupul său material, reabilitat de victoria repurtată asupra morții, a fost judecat vrednic de a sluji din nou drept imagine a lui Dumnezeu (cf. *infra* despre imaginea lui Christos în trup omenesc luminat de divinitate, care-l arată pe noul Adam, adică pe Christosul mîntuirii, urmat de omenirea care se alătură, ca în parabolă, celor nouă cete îngerești).

Această doctrină ar fi trebuit să favorizeze, o dată cu reluarea iconografiei după 843, acele imagini care evocă viziunile lui Dumnezeu și pe cei care le-au fost martori oculari, precum și reprezentările Întrupării, bază a tu-

furor imaginilor creştine. Cele cîteva monumente care ni s-au păstrat par să arate că lucrurile au stat cu adevărat astfel, dar micul număr al acestor opere ne împiedică să tragem concluzii definitive.

Aş vrea să citez mai întîi, în treacăt, exemplul mozaicului aflat într-o dependinţă a Sfintei Sofia (v. *infra*) care, nu numai că datează din perioada Triumfului Ortodoxiei, dar este consacrat chiar glorificării eroilor cauzei iconofile.

Într-un asemenea caz, avem certitudinea că imaginile reflectă ideile epocii care a urmat lui 843. Or, după cum am mai remarcat, sfinţii reprezentaţi deasupra apostolilor şi a patriarhilor-omologeţi ai ortodoxiei ar fi putut fi aleşi pentru a fi evocate viziunile de care ei beneficiaseră. Tocmai aceste viziuni constituie un numitor comun între personaje atît de diferite ca profetul Ezechiil, Sfîntul Ştefan şi împăratul Constantin, înfăţişaţi alături. Pentru Ezechiil, textul pe care-l ţine în mîini, iar pentru Sfîntul Ştefan atitudinea sa (neobişnuită) de orant evocă în mod direct viziunile cărora le-au fost martori.

În aceeaşi ordine de idei, ar trebui să ne amintim de o particularitate a picturilor care însoţesc celebra culegere de omilii ale Sfîntului Grigorie din Nazianz (*Parisinus gr.* 510) executată pentru Vasilie I : printre imaginile cele mai elaborate (scară, originalitate şi „bogăţie" iconografică) se numără patru viziuni theofanice : o viziune a lui Isaia (f. 67^{v}), alta a lui Ezechiil (f. 438^{v}), una a unui epopt necunoscut (apariţia Îngerului Învierii, f. 285^{r}) şi Schimbarea la Faţă (f. 75^{r}). Fără să mai intrăm în detalii, să reţinem pur şi simplu prezenţa acestor scene şi mai ales faptul că ele au stat în mod special în atenţia realizatorului decorului acestui monument imperial. Exceptînd Schimbarea la Faţă, care conţine o imagine a lui Christos, nici una dintre aceste picturi nu intră în categoria de imagini în jurul cărora

iconodulii și iconoclaștii își construiseră teoriile contradictorii. Căci ei nu vorbesc decît despre imaginile lui Christos, considerîndu-le ca imposibile *a priori* pe cele ale lui Dumnezeu în afara Întrupării, în ciuda reprezentărilor preiconoclaste ale theofaniilor profeților. Tocmai am vorbit despre felul în care aceste viziuni biblice au fost „reabilitate" de ultimii apărători ai icoanelor din epoca iconoclaștilor. Miniaturile din *Parisinus graecus* 510 dau o replică iconografică acestor scrieri, replică pe care Biserica redevenită ortodoxă nu a întîrziat să o creeze, folosind de altfel, în continuare, modele iconografice preiconoclaste.

Cu toate acestea, dintre toate viziunile divine, arta care a înflorit progresiv după 843 a acordat preferință în mod firesc viziunii lui Dumnezeu prin intermediul Logosului întrupat : theofaniile biblice nu erau decît momentele unei faze anterioare a ceea ce am putea numi istoria viziunilor lui Dumnezeu. O dată cu Întruparea, se intrase într-o perioadă nouă care făcea din toți oamenii niște epopți ai lui Dumnezeu.

Această din urmă idee a fost transpusă de ilustratorul unui manuscris din veacul al IX-lea, mai mult sau mai puțin contemporan cu *Paris. gr.* 510, conținînd *Sacra Parallela* ale Sfîntului Ioan Damaschinul *(Parisinus graecus* 923, f. 40). Profitînd de descrierea de către Sfîntul Vasilie cel Mare a unui act de contemplare a lui Dumnezeu (omilia *De fide,* capitolul I și începutul celui de-al II-lea, Migne, *P.G.*, 31, 465) citată de Sfîntul Ioan Damaschinul în *Sacra Parallela* (v. *il. 160*), pictorul a imaginat pe unul dintre acei oameni beneficiari, ai Întrupării, și deasupra lui theofania. Nouă aici este figura vizionarului, care este un anonim, căci ochii oricărui om s-au deschis înaintea lui Dumnezeu. Nouă este însă și viziunea propriu-zisă, care nu corespunde viziunilor profeților, anunțînd în schimb theofania prin intermediul Logosului întrupat, care

este o caracteristică a celor de sub Har. Theofania pe care o contemplă anonimul din miniatură se află încă deasupra lui, în ceruri, unde se află alături, într-o aureolă de lumină, viziunile theofanice ale Bibliei, Dumnezeu Tatăl, dar și Fiul care-l părăsește pe Tată pentru a pogorî pe pământ. Viziunea Tatălui — un bătrîn cu părul alb — este inspirată din theofania Celui Vechi de Zile a lui Daniil. Dar însoțită de imaginea lui Christos, ea îl desemnează, de asemenea, pe Dumnezeu în eternitatea și ubicuitatea sa, în timp ce Logosul a căpătat deja trăsăturile întrupării sale : este Christosul care va pogorî pe pământ și pe care omul care contemplă theofania îl poate lesne vedea, grație naturii umane pe care Logosul a luat-o asupra sa și fără a mai fi nevoie de razele imateriale ale viziunilor theofanice. Această pictură extraordinară din *Paris. gr.* 923 arată astfel, alături una de cealaltă, dar deosebindu-le iconografic, o theofanie fulgerătoare și excepțională — ca aceea de care au beneficiat în trecut profeții — și o theofanie nouă, mereu la îndemîna tuturor o dată cu Întruparea, theofanie care coincide cu facultatea comună tuturor oamenilor de a contempla Logosul întrupat și imaginile lui Christos. Remarcabila miniatură din *Paris. gr.* 923 ar putea servi drept simbol ; ea pretinde că reprezintă ceea ce era, pentru ortodocși, însăși miza luptei lor împotriva iconoclaștilor : comunicarea cu Dumnezeu prin contemplarea imaginii lui Christos pusă la îndemîna tuturor.

Această nouă stare de lucruri a început, potrivit ortodocșilor, în momentul în care Întruparea s-a consumat. Înțelegem acum de ce tema Fecioarei cu Pruncul a primit o importanță atît de mare în iconografia primei perioade posticonoclaste. Imaginea lui Theotokos a fost cultivată deopotrivă cu cea a lui Christos, și nimic nu este mai normal decît succesul acestor două subiecte primordiale ale iconografiei creștine. Dar nuanțele aduse fie

iconografici în sine fie utilizării date acestor reprezentări, ne îngăduie să distingem unele intenții particulare ale bizantinilor din acea vreme, și asupra lor trebuie să insistăm. Am făcut-o deja pentru imaginile lui Christos.

Iată acum cîteva considerații simetrice asupra imaginilor Fecioarei, așa cum le găsim la Constantinopol, în anturajul Împăraților și patriarhilor, imediat după Triumful Ortodoxiei. Ca și în cazul lui Christos, se pare că n-au fost inventate acum tipuri iconografice noi. Dar reînnoind reprezentările anumitor tipuri preiconoclaste în defavoarea altora, și interpretîndu-le prin precizarea funcției religioase a acestor imagini, această epocă manifestă unele tendințe care mi se par caracteristice.

Încă în vremea lui Mihail al III-lea, împăratul și patriarhul s-au pus sub protecția imaginii Fecioarei, fie reproducînd trăsăturile unei icoane miraculoase regăsită după tulburările iconoclaste, fie arătînd-o pe Theotokos ca suverană cerească, tronînd cu Pruncul pe genunchi. Ceea ce se releva era tocmai tema Întrupării, inclusă virtual în fiecare imagine a lui Theotokos ; figurînd Întruparea era evocată cauza inițială a oricărei imagini creștine, potrivit concepției ortodocșilor bizantini.

Sub domnia lui Mihail al III-lea, Fecioara cu Pruncul pe tron este atestată de două ori (și poate chiar o a treia oară, v. *infra)* : în absida Sfintei Sofia, unde un mozaic o arată însoțită de doi arhangheli *(il. 116, 117)* și deasupra intrării în Chrysotriclinos, unde apărea pe un mozaic care nu mai există (cf. *infra).* Am reușit să datăm primul dintre aceste mozaicuri în 843—855, iar cel de-al doilea în 856—866. Ambele datează deci din epoca cea mai veche a reinstalării imaginilor sacre în monumentele publice și sînt contemporane cu restaurarea imaginii lui Christos de pe poarta de bronz a palatului și cu primele efigii ale lui Christos pe reversul monedelor lui Mihail al III-lea. Ca și aceste efigii monetare, unul

dintre mozaicurile Fecioarei pe tron (cel de la Sfînta Sofia) este anterior retragerii împărătesei Theodora (856), celălalt fiind posterior acestui moment (Chrysotriclinos). Este posibil, pe de altă parte, ca unul din tipurile iconografice ale Fecioarei de pe sigiliile patriarhului Fotios să reflecte aceeași imagine *(il. 58)*. Atitudinea Maicii și a Pruncului este aceeași, dar nu vom avea niciodată certitudinea analogiei, dat fiind că sigiliul nu reproduce decît bustul celor două personaje (tronul nu apare).

Unul dintre aceste mozaicuri, asemănătoare în ceea ce privește iconografia lui Theotokos, se găsea deci în Marea Biserică, iar celălalt în sala de audiențe a palatului aflat în vecinătate. Paralelismul este încă și mai evident, dacă ne amintim că, în Chrysotriclinos, tronul Fecioarei stătea față în față cu cel al lui Christos, prima dintre imagini fiind fixată deasupra intrării în sală (declarînd că această Fecioară era ea însăși o *Theia pylê*, o poartă dumnezeiască, autorul epigramei făcea aluzie la Întrupare, temă a tuturor imaginilor lui Theotokos din absidele bisericilor), iar cealaltă deasupra tronului împăratului, în axa intrării (într-o absidă ?). Și la Sfînta Sofia, atît la intrare, cît și în absidă, găsim mozaicuri din secolul al IX-lea, primul reprezentînd o Fecioară tronînd, iar celălalt pe Christos pe tron. Numai că ordinea este inversată, tronul lui Theotokos fiind înălțat în absidă, iar cel al lui Christos, cu împăratul la picioare, deasupra porții. Această analogie nu presupune în mod necesar că cele două mozaicuri de la Sfînta Sofia sînt contemporane ; personal, continui să atribui timpanul de la intrare lui Leon al VI-lea (deci după 886, v. *supra)*, în timp ce absida datează din 843—855. Dar, chiar executate la distanță de cîteva decenii, cele două mozaicuri urmează dispoziția generală care, sub Mihail al III-lea (după 856 și înainte de 867) a fost aplicată în Chrysotriclinos și care pune în paralelă Maiestatea lui Christos,

Rege al regilor, și Maiestatea lui Theotokos, instrument al Întrupării.

În aceste două mozaicuri — de la Sfînta Sofia și de la Chrysotriclinos —, primul fiind anterior celui de-al doilea, restauratorii imperiali ai imaginilor au pus accentul, în mod limpede, pe suveranitatea lui Theotokos. La urma urmelor, ei foloseau această reprezentare a Fecioarei pe tron la fel ca și mozaicarii ravennați ai lui Iustinian I care, la Sant' Apollinare Nuovo, o puneau față în față cu imaginea lui Christos tronînd, ambii făcînd figură de suverani cerești și primind, cu acest titlu, omagiul sfinților.

Dar Mihail al III-lea a repus în circulație și un alt tip iconografic al lui Theotokos, care, de data aceasta, nu mai înfățișa suveranitatea cerească a Maicii lui Dumnezeu, ci slujea drept imagine ocrotitoare. După reapariția celebrei icoane miraculoase a lui Theotokos zisă Hodighitria, care a fost ascunsă în timpul tulburărilor iconoclaste, Mihail al III-lea s-a grăbit să-i ridice o nouă biserică-relicvar. În acest nou sanctuar a mers cezarul Bardas să se prosterneze Hodighitriei înainte de a porni campania sa victorioasă împotriva arabilor. Începînd cu această epocă deci, această icoană a servit drept imagine protectoare a suveranilor și a generalilor acestora, dar și a capitalei bizantine și a locuitorilor ei. Mihail al III-lea și-a manifestat profundul atașament față de ea, poruncind să fie gravată pe reversul sigiliilor sale personale *(il. 55)*. Într-un anume sens, el relua astfel un vechi obicei căci, să ne amintim că o dată cu Mauriciu și Constantin al IV-lea (și poate pînă la împărații iconoclaști), mai mulți basilei din veacurile al VI-lea și al VII-lea își marcaseră sigiliile cu imaginea Fecioarei *(il. 52, 53, 56)*. Desigur, semnificația acestei imagini a fost aceeași ca și în vremea lui Mihail al III-lea : împăratul chema asupra sa protecția Fecioarei pe care o reprezenta. Dar în această epocă preiconoclastă, tipul ico-

nografic pe care împăraţii îl reproduceau era diferit. El deriva dintr-o Niké purtătoare a scutului protector (cf. *supra)* şi o arăta pe Fecioară în picioare purtînd în faţa ei pe un disc-scut imaginea lui Emmanuel, cel care asigura victoria. Acest tip se va numi în Evul Mediu „Nikopéa" şi nu va apărea pe sigiliile lui Mihail al III-lea, unde este înlocuit, cu aceeaşi funcţie apotropaică şi triumfală, de Theotokos Hodighitria. Redescoperirea icoanei Hodighitriei şi devoţiunea pe care i-a arătat-o împăratul Mihail al III-lea stau, probabil, la originea acestei alegeri. Sîntem siguri în orice caz că succesul acestei imagini a fost imediat şi că ea a cunoscut o largă răspîndire. Patriarhul Fotios — care pare să fi sfinţit el însuşi noua biserică a Hodighitriei — a reprezentat-o, la rîndul său, pe unele din sigiliile sale *(il. 59).* Pe celelalte, Fecioara şi Pruncul sînt văzuţi din faţă, într-o compoziţie frontală care ar putea fi inspirată de mozaicul absidial de la Sfînta Sofia; dat fiind că propunem datarea acestui mozaic în 843—855, sigiliile lui Fotios cu Fecioara frontală ar putea fi anterioare sigiliilor aceluiaşi patriarh cu Hodighitria (acestea din urmă par să se plaseze după inaugurarea bisericii Hodighitriei). O copie a Hodighitriei — al cărei amplasament exact şi a cărei tehnică (pictură ? mozaic ?) nu le cunoaştem — a fost confecţionată pentru Sfînta Sofia unde, în 867, Fotios a rostit o predică în ziua sfinţirii ei (v. *infra* textul). În sfîrşit, am remarcat deja reproducerile celor două tipuri ale lui Theotokos aflate în psaltirile care par să fi fost ilustrate la patriarhia din Constantinopol în vremea pontificatului lui Fotios *(il. 145—146).*

Trăgînd o linie, putem spune că sub domnia primului împărat ortodox de după iconoclasm, suveranul însuşi, mama sa Theodora şi patriarhul Fotios au reînviat două tipuri esenţiale ale iconografiei Fecioarei, veghind personal la multiplicarea acestor imagini care

acoperă unele din funcțiile pe care anumite reprezentări ale lui Theotokos le împliniseră altădată în mediul curții. Theotokos pe tron și Hodighitria sînt cele două tipuri preferate, în vremea domniei lui Mihail al III-lea, de către autoritățile de stat și bisericești.

Departe de Curte, episcopii din Tesalonic și din Niceea, fiind nevoiți să reașeze — după 843 — imagini religioase pe pereții și bolțile catedralelor lor, au început tot cu decorul absidei. Crucea pe care au găsit-o aici va ceda locul unei Fecioare cu Pruncul : prima grijă a acestor prelați iconoduli era deci aceea de a pune în valoare — prin imaginea lui Theotokos — dogma Întrupării și e probabil că ei urmau astfel exemplul împăraților și patriarhilor contemporani cu ei. Aceste modele prezumate se reflectă și în iconografie : astfel, în absida Sfintei Sofia din Tesalonic, Fecioara tronează cu Pruncul pe genunchi, ca și în absida Sfintei Sofia din Constantinopol. Numai meșteșugul, mai provincial la Tesalonic, distinge cele două replici ale aceleiași teme. Este adevărat că mozaicarul de la Tesalonic omite straja îngerească a lui Theotokos pe care o vedem la Sfînta Sofia din Constantinopol. S-ar putea totuși ca aceștia — care sînt în afara absidei, pe arcul corului — să fi fost imaginați nu ca o strajă a Fecioarei suverane, ci într-un mod independent, ca voievozi ai cetelor îngerești (cf. Sant' Apollinare in Classe). Exact acest lucru îl constatăm la Niceea : pe bolta corului, în fața absidei (ca la Sfînta Sofia din Constantinopol), stau cu gravitate patru îngeri. În loc de arhangheli, avem de-a face cu reprezentanții altor „ordine" ale ierarhiei angelice : Stăpîniile, Scaunele, Căpeteniile, Puterile. Există un detaliu care precizează, mai bine decît la Sfînta Sofia din Constantinopol, intențiile ordonatorului mozaicurilor din cor : deasupra îngerilor planează Scaunul lui Dumnezeu, pe care sînt așezate însemnele lui Christos, Evanghelia și crucea. Inscripția de alături ne arată

că imaginea este inspirată nemijlocit din psalmul 102 (103), 19--20. Îngerii contemplă și slăvesc Tronul lui Dumnezeu, simbol al împărăției sale ; avem de-a face, fără îndoială, cu un mod de a pune în valoare suveranitatea împăratului ceresc, căci din toți îngerii posibili nu au fost reținute decît acele patru „cete" care prin numele lor evocă forța : Stăpînîile, Scaunele, Căpeteniile, Puterile.

Or, în timp ce îngerii contemplă și slăvesc din eternitate Tronul ceresc, oamenii nu și-au deschis ochii și nu s-au unit cu îngerii decît o dată cu Întruparea. Fiecare imagine a Fecioarei cu Pruncul din absidă este pusă în slujba acestei demonstrații, iar mozaicul de la Sfînta Sofia din Constantinopol nu face excepție. Dar numai la Niceea ideea este cu adevărat explicită, căci dezvoltarea temei îngerilor epopți în cer și legenda de lîngă Fecioară nu mai lasă loc nici unei îndoieli în ceea ce privește intențiile mozaicarului. Legenda, al cărei text grecesc îl vom reproduce mai jos, proclamă : „Tu l-ai conceput înainte de veci". Aceste cuvinte pun accent pe începutul operei de Întrupare și trebuie puse în legătură cu cele trei raze care ies dintr-un segment de cer, cea din mijloc născîndu-se dintr-o mînă a lui Dumnezeu, pentru a pogorî asupra Fecioarei. Mozaicul reprezenta Treimea și purcederea Fiului din mîna Tatălui. Prin inscripția care înconjură în semicerc mîna lui Dumnezeu și domină întreaga imagine absidală, mozaicul proclamă nașterea Logosului „înainte de veci" și reamintește originea cerească și divină a Pruncului ținut de Fecioară în brațele ei.

În acest mozaic bizantin, victimă a unei nefericite distrugeri, intenția de a exprima o înaltă gîndire teologică se lăsa descifrată în modul cel mai limpede. Este vorba, desigur, despre o dogmă centrală a creștinismului, dar tocmai în jurul ei s-au grupat, în veacul al IX-lea, dușmanii iconoclasmului. Influența

directă a doctrinei acestora asupra imaginii absidale a Întrupării de la Niceea este cu atît mai probabilă cu cît cuvintele legendei de pe mozaic reproduc primele cuvinte ale unui imn cîntat la slujba din Duminica Ortodoxiei.

Dat fiind rolul eminent pe care doctrina iconodulilor din secolul al IX-lea îl rezerva Întrupării, precum și apariția imaginilor lui Theotokos în absidele catedralelor și în bisericile Palatului, ca și pe sigiliile patriarhilor și împăraților imediat după Triumful Ortodoxiei, ar fi tentant să atribuim tot acestei epoci și crearea unui tip iconografic al Fecioarei care reprezintă Întruparea într-un mod mai direct. Mă gîndesc la imaginea singulară care o arată pe Fecioară ca orantă, cu brațele înălțate, în timp ce Christos-Prunc apare bust pe pieptul ei (tipul zis „de la Blacherne"). Fără a ne propune să elucidăm aici toate problemele istoriei iconografiei mariale pe care le ridică această imagine, să spunem totuși că cele mai vechi exemple cunoscute ale acestei reprezentări (pe sigilii și reliefuri) nu coboară dincolo de veacul al IX-lea, afirmație valabilă, cu aproximație, și pentru imaginile îngerilor (arhangheli) care țin în mîini un medalion identic ocupat de bustul lui Christos-Prunc sau de Emmanuel. Or, aceste două reprezentări, care sînt înrudite, trebuie să dateze, deopotrivă, din epoca de care ne ocupăm aici.

Explicația este mai simplă în ceea ce-i privește pe îngeri, care, dintr-o epocă timpurie, au fost înfățișați ca trimiși ai lui Dumnezeu și, în această calitate, purtau „sigiliul" Domnului lor Christos: un disc marcat de o cruce. Crucea a fost înlocuită de un bust al lui Christos în epoca în care, pe sigilii și pe medalioanele împăraților bizantini, crucea a fost substituită de o imagine a lui Christos-Împărat al celor ce împărătesc. Același suveran și-a făcut tot atunci apariția și pe sigiliul îngerilor. Teoretic, această modificare s-a putut produce într-o epocă destul de apropiată de 843, deși

nu o înregistrăm decît mai tîrziu : steatita de la Fiesole (secolul al XI-lea *il. 137)* ne oferă, fără îndoială, exemplul cel mai vechi. Acest decalaj nu pare să fi fost întîmplător, şi nu m-aş depărta prea mult de Kondakov care scria (deşi nu ştiu pe ce se baza) despre icoana zisă „Soborul arhanghelilor" (Mihail sau Gavriil, *il. 69*) că slujise la origine ca imagine-simbol a „Triumfului Ortodoxiei". El ar fi putut invoca cuvintele marelui apărător al icoanelor, Theodor Studitul *(Antirrheticus* III, 9, Migne, *P.G.*, 99, 741) : „Christos este Arhanghelul Marelui Sfat al lui Dumnezeu, de aceea îngerii îl slujesc în vremea întrupării sale, fiindu-i supuşi ca Domnului lor *(despotê)*". Astfel se explică iconografia consacrată a „Soborului arhanghelilor" : reuniţi în grup, în picioare, ei ţin, cîte doi sau trei, un medalion care poartă imaginea lui Christos-Prunc, pe Emmanuel sau Logosul întrupat. Din punct de vedere iconografic aceasta înseamnă că subordonaţii lui Christos îşi slujesc Domnul aclamîndu-i portretul. În versiunea păgînă, tema geniilor înaripate care susţin simetric, în picioare sau în zbor, o *imago clipeata* sau un scut votiv a fost menţinută pe monede pînă la sfîrşitul secolului al VI-lea. Versiunea sa creştină, cu îngeri în locul victoriilor şi monograma lui Christos, crucea sau bustul lui Christos pe scut, se încetăţeneşte definitiv în veacul al VI-lea, pentru a nu mai dispărea. Nimic mai plauzibil, în consecinţă, decît reluarea sa pentru a reprezenta „Soborul arhanghelilor" imediat după criza iconoclastă, exact în acelaşi moment în care erau definiţi iconografic „omologeţii" lui Christos (apărătorii icoanelor) prin aşezarea în mîinile acestora — ca şi în cele ale arhanghelilor din „Sinaxă" — a unei *imago clipeata* a lui Christos, echivalentă cu sigiliul său imperial *(v. supra)*.

O curioasă miniatură de la sfîrşitul secolului al IX-lea sau de la începutul celui următor, cuprinsă într-o culegere de predici a Sfîntului

Ioan Chrisostomul [131], ne face cunoscută o altă versiune a temei Soborului îngerilor în jurul unei imagini a lui Christos, versiune care ne face să înțelegem mai bine semnificația profundă a obișnuitei Sinaxe angelice. Mă gîndesc la o ilustrație a predicii Sfîntului Ioan Chrisostomul despre parabola celor zece drahme (Migne, *P.G.*, 61, 781 *sq*), unde mi se pare că văd, în jurul titlului omiliei, pe de o parte, cele nouă ordine angelice grupate în trei triade distincte, ca și în *Dionysiaca* (anumiți îngeri sînt purtători de flăcări), iar, de cealaltă parte, deasupra cărții deschise a Scripturii, o *Terra* personificată susținîndu-l pe Adam care, la rîndul său, ține o lampă de argilă din care răsare bustul unui Christos-Prunc și, în spatele capului acestuia, partea de sus a crucii răstignirii (cu dublă traversă). Pictorul l-a urmat pe predicator care spune : Christos este Înțelepciunea care aprinde lampa și, punînd-o pe candelabrul crucii, conduce prin flacăra ei întreaga lume către credință. Potrivit autorului omiliei, argila lămpii este trupul uman care acceptă Înțelepciunea, lumina care se aprinde în ea este divinitatea care luminează acest trup omenesc, crucea servind drept sfeșnic acestei lumini. Ne reîntîlnim astfel cu ideile teologilor ortodocși din veacul al IX-lea, care puneau în evidență prezența divină în imaginile trupului omenesc al lui Christos. Pe de altă parte, această pictură ne arată în mod limpede cum, datorită acestei lumini divine pe care trupul omenesc o primește într-însul, prin flacăra aprinsă de Christos care este Înțelepciunea și Noul Adam, orice om poate, asemeni drahmei rătăcite, să se alăture îngerilor și să participe la facultatea acestora de a-l contempla pe Dumnezeu în permanență (altă temă favorită a ortodocșilor epocii). Mai puțin explicite din punct de vedere teologic — pentru că sînt concepute potrivit formulei iconografice triumfale a geniilor purtătoare ale unei *imago clipeata* a Suveranului — imaginile *Sinaxelor*

arhanghelilor celebrează probabil aceeaşi slavă a lui Christos : aceea de a fi permis oamenilor să zărească „lumina feţei Domnului“ [132], pe care o contemplă arhanghelii care o aduc, în aceste imagini, înaintea ochilor oamenilor.

Ne putem deci imagina destul de uşor cum s-a creat această iconografie a „Soborului arhanghelilor“ în veacul al IX-lea, la sfîrşitul crizei iconoclaste. Tot atunci a fost compusă omilia asupra „Sinaxei armatelor cereşti“ atribuită lui Theodor Studitul, ale cărei pasaje sugestive despre îngeri şi contemplarea lui Dumnezeu le-am relevat deja. De asemenea, după 843 teologii iconoduli şi slujba din Duminica Ortodoxiei au evocat darul îngerilor de a-l contempla pe Dumnezeu, dar pe care l-au primit şi oamenii în urma Întrupării şi care îndreptăţeşte existenţa icoanelor. În sfîrşit, tot în veacul al IX-lea, înainte de 883, anul morţii sale, imnograful Iosif a compus, cu prilejul inaugurării unei biserici a Soborului arhanghelului Gavriil, un canon în care îl glorifică pentru a fi „apropiat popoarele, asigurat victoria ortodoxiei şi potolit schismele“, aluzie la rolul jucat de Gavriil în Bunavestire prin care a început istoria Întrupării — eveniment decisiv, căruia iconodulii i-au atribuit triumful lor asupra iconoclaştilor („schismele“).

Bazîndu-mă pe doctrina iconodulilor din secolul al IX-lea aş atribui, prin analogie, tot deceniilor care au urmat după 843 crearea imaginii Fecioarei zisă „de la Blacherne“, cea în care Theotokos este reprezentată în picioare şi frontal, cu braţele înălţate în rugăciune şi purtînd la înălţimea pieptului, *fără să-l atingă*, un medalion cu bustul Pruncului. Este vorba, în consecinţă, de o imagine a Fecioarei cu Pruncul care, spre deosebire de toate celelalte, nu poate înfăţişa vreo scenă reală. Căci chiar imaginile, uneori foarte vechi (la Baouît şi pe sigiliile imperiale din secolele al VI-lea şi al VII-lea), care o arată pe Fecioară ţinînd un fel de „scut“ pe care e reprezentat tînărul Christos,

imită imaginile romane în care personajele purtau efectiv un *clipeus* triumfal cu un portret. Dar imaginea „de la Blacherne" nu reflectă nici o realitate posibilă, din moment ce medalionul cu bustul lui Christos nu este susţinut cu mîna sau nu stă pe vreun suport ; el stă în mod miraculos în faţa mantiei fecioarei, la înălţimea pieptului. Ne-am putea gîndi, desigur, la imagini brodate sau ţesute ale suveranului, pe care împărătesele şi înalţii demnitari le purtau pe *tavlion*-ul mantiei lor şi pe care iconografia anumitor sfinţi le-a adaptat, în veacul al XIII-lea, nevoilor sale, înfăţişînd un bust al lui Christos pe *tavlion*-ul acestor personaje [131]. Dar pe toate exemplele cunoscute de portrete de acest gen aplicate pe un veşmînt, amplasarea acestora este întotdeauna aceeaşi, fiind separate de restul costumului printr-un cadru — ca pentru a explica că este vorba de o imagine aplicată pe o ţesătură. Or, nu vedem nimic din toate acestea pe icoanele Fecioarei „de la Blacherne" : micul medalion cu Christos nu prezintă nici o legătură materială cu mantia Fecioarei *(maphorion),* fiind comparabil în această privinţă cu reprezentările asemănătoare ale medalioanelor cuprinzînd bustul lui Christos sau al Fecioarei pe care iconografia bizantină din Evul Mediu le fixează pe „mărăcinişul arzînd" al lui Moise, pe lîna lui Ghedeon, pe cetatea Sionului (cf. *il. 146)* sau pe Cortul mărturiei etc., pentru a spune că aceste obiecte sînt simboluri sau semne ale lui Christos sau ale Fecioarei. Aceste *imagines clipeatae,* aşezate pe un obiect sau pe o figură, semnifică prezenţa invizibilă a personajului care apare pe *clipeus.* Atunci cînd acesta se află pe pieptul unei femei, el evocă pruncul pe care aceasta-l poartă în sînul ei. Decisivă în această privinţă este mărturia unei miniaturi dintr-o Biblie din veacul al XII-lea *(St. Omer,* nr. 1, f. 125) care o arată pe Ana, mama lui Samuel, înainte de naşterea acestuia, pentru a ilustra I *Regi* 1, unde este vorba tocmai despre

conceperea pruncului. O altă imagine a Întrupării îl arată pe Sabaoth purtînd Mielul închis în același medalion : miniatura din *Scivias*, secolul al XII-lea *(Mon. Piot*, XIX, p. 148).

Acest lucru trebuie să fie adevărat și în ceea ce privește medalionul lui Christos-Prunc fixat în fața pieptului Fecioarei orante, în imaginile zise „de la Blacherne", și de aceea ea a primit în Rusia medievală numele de Fecioară a „Semnului" *(znamenie = sémeion)* [134]. Așa cum spune Isaia (VII, 14) : „Dumnezeu vă va da un semn : iată că Fecioara va lua în pîntece și va naște fiu și vor chema numele lui Emmanuel". Dat fiind că Matei (I, 23) și Luca (I, 31) îl fac pe arhanghel să citeze aceste cuvinte în timpul Bunevestiri, *semnul* profetului Isaia a putut deveni imaginea conceperii din momentul Bunevestiri.

Semnificația acestui *semn* este deci evidentă, și o vom înțelege cu atît mai bine cu cît o anumită versiune a iconografiei Bunevestiri ni-l arată astfel pe Prunc în sînul Mariei. El apare astfel exact în momentul în care arhanghelul face cunoscută voința lui Dumnezeu. O icoană din secolul al XII-lea ni-l arată pe Prunc — fără nici un cadru — văzut în transparență (în imagine monocromă) prin veșmintele Mariei [135]. Pe o miniatură din veacul al XIII-lea, un pictor rustic îndepărtează faldurile veșmîntului pentru a face să apară Pruncul în sînul Maicii sale, de data aceasta însă într-o scenă cu Vizitația [136]. Cu toate acestea, cazul Bunevestiri este cel mai interesant, căci această iconografie specială a Pruncului surprinde însuși momentul conceperii — în consecință, chiar momentul în care se realizează Întruparea. Fecioara zisă „de la Blacherne" ar putea fi cu atît mai lesne interpretată ca o imagine a conceperii (începutul Întrupării), derivată din Fecioara Bunevestiri, cu cît gestul de orantă este una dintre mișcările pe care vechea iconografie descriptivă le atribuie Fecioarei [137] în scena Bunevestiri

(gest de rugăciune care semnifică acceptarea și care se produce în momentul în care coboară Harul ; a se compara cu gestul preotului ortodox din timpul epiclezei). Epitetele de *platytera tôn ouranôn* și *chôra tôn achôrôn* exprimă în felul lor aceeași gîndire : Fecioara devine „mai înaltă (amplă) decît cerurile" și „locuință a celui care este de necuprins", chiar din momentul conceperii. O frescă munteneasc din secolul al XVI-lea precizează, ceea ce bizantinii preferau să nu indice decît prin aluzie, atunci cînd scrie lîngă imagine : *Vuplištenie* == Întrupare [138].

Ar fi vorba, prin urmare, despre o formulă iconografică mai explicită decît altele, dar care reprezintă în fond același moment decisiv al istoriei providențiale, ca și cele două mozaicuri din secolul al IX-lea pe care le-am analizat mai sus : la Niceea, sub raza care pleacă din Mîna lui Dumnezeu, Fecioara în picioare ține deja Pruncul născut de Tată înainte de veci (v. legenda), dar întrupat numai în momentul Bunăvestirii ; la Constantinopol, pe timpanul porții imperiale de la Sfînta Sofia, între Fecioara în rugăciune și arhanghel se află deja un Christos pe tron, dar care — imagine a Tatălui său (potrivit revelației lui Ioan) — ne reamintește că este cel care a fost conceput în momentul Buneivestiri. Fecioara zisă „de la Blacherne" servește la exprimarea aceleiași idei, dar cu sobra plenitudine a unui simbol perfect. Și dacă ideea pe care ea o exprimă a fost scumpă biruitorilor din 843, participarea acestora la crearea ei pare cu atît mai probabilă cu cît „semnul" lui Christos întrupat pe care ea îl prezintă (ca și cel pe care-l țin arhanghelii în imaginea Soborului lor, *il. 69*) se alătură „semnului" apărătorilor ortodoxiei de pe portretele lor eroizate, create după triumful din 843 : bustul lui Iisus pe un disc. Din nefericire, ca și pentru imaginea „Soborului arhanghelilor", nu dispunem de nici un document, grafic sau scris, care să ateste prima

apariție a Fecioarei la Blacherne, sau pur și simplu prezența sa acolo *din a doua jumătate a secolului al IX-lea* și, de aceea, oricît de plauzibil ni s-ar părea, raportul dintre acest tip iconografic remarcabil și opera deceniilor care au urmat Triumfului Ortodoxiei nu poate fi considerat ca dovedit.

Cele cîteva mozaicuri păstrate ale lui Theotokos, pe care le-am putut atribui veacului al IX-lea, se află în corul bisericilor ; Fecioara cu Pruncul este aici imaginea principală, dacă nu singura. Numai în corul bisericii Adormirii din Niceea, o altă viziune divină se adaugă viziunii Pruncului din Brațele lui Theotokos. Să ne amintim că este vorba despre patru îngeri stînd în contemplație în fața tronului împăratului ceresc. Or, am spus-o mai sus, vederea lui Dumnezeu prin intermediul îngerilor avea un sens special pentru ortodocșii din secolul al IX-lea : ea anunța vederea lui Dumnezeu de către simplii muritori pe care Întruparea a făcut-o posibilă. Altfel spus, viziunea îngerilor slujea drept introducere pentru imaginea vecină a lui Theotokos care se află în absidă.

Mai există însă o biserică în care mozaicul absidal al lui Theotokos, de care ne-am ocupat, este completat de o mare imagine a contemplării lui Dumnezeu. Este vorba de Sfînta Sofia din Tesalonic, unde vedem însă o Înălțare, adică o theofanie contemporană cu Întruparea *(il. 124 sq.)*. Să ne amintim totuși că imaginile lui Christos din Înălțare și din Schimbarea la Față se plasează în afara reprezentărilor obișnuite ale lui Iisus, Logos întrupat, pentru că artiștii lăsau să se întrezărească în ele Christosul celei de-a doua parusii. Aceste scene sînt asimilate astfel, și din punct de vedere formal, viziunilor biblice ale lui Dumnezeu, apostolii fiind dă data aceasta epopții momentani ai slavei lui Dumnezeu, după cum fuseseră altădată profeții, iar cei trei discipoli, în ziua Schimbării la Față,

De altfel, un manuscris care datează din jurul anului 880, ilustrat la Constantinopol — *Paris. gr.* 510 — atestă, după cum am mai spus, avîntul luat de reprezentările viziunilor divine în această perioadă. În anturajul împăraților, la sfîrșitul veacului al IX-lea, temele theofaniilor-viziuni erau deci la mare cinste, ceea ce nu ne surprinde dacă ne gîndim la interesul care le era acordat de către teologii ortodocși care au biruit în 843 și la locul pe care-l ocupau în slujba din Duminica Ortodoxiei (cf. *supra*).

Marea Înălțare din cupola Sfintei Sofia din Tesalonic face parte din aceeași mișcare de idei, ceea ce este încă un argument în favoarea atribuirii sale celui de-al IX-lea veac. În orice caz, la Sfînta Sofia din Tesalonic Înălțarea apare pentru prima oară (dacă avem în vedere bisericile păstrate sau descrise) în calota unei cupole : ca și Christos în slavă, ea fusese reprezentată pînă atunci în absidă, și e probabil că tocmai în epoca care ne interesează, atît Pantocratorul cît și Înălțarea au părăsit simultan absida pentru a se urca în cupolă. Rațiunea acestui transfer este sigură pentru Pantocrator : după cum am mai spus, el s-a instalat în cupolă pentru că acest amplasament corespundea „cerului" din bisericile bizantine de tip cubic, răspîndit după criza iconoclastă. Înălțarea, care-i arată, în același timp, pe Christos în cer și pe apostoli pe pămînt, s-a adaptat mai puțin bine topografiei simbolice a acestor biserici : căci dacă Iisus înălțat la cer se află la locul său în cupolă (cer), apostolii ar fi trebuit să apară pe bolți sau pe pereții navei (pămînt).

Este probabil că această incompatibilitate explică raritatea Înălțărilor din cupolele bizantine. Dată fiind datarea celei din Tesalonic, avem probabil de-a face cu o formulă „de tranziție", la care s-a renunțat curînd în favoarea Pantocratorului. Ipoteza mi se pare valabilă pentru că este conformă cu evoluția

scenelor theofaniilor-viziuni [139], pe care am studiat-o altădată în lucrarea noastră *Martyrium* II : în epoca veche, înainte de iconoclaști, aceste viziuni îl arătau întotdeauna pe Dumnezeu sau pe vizionari ; în timp ce, mai tîrziu, epopții sînt în general omiși, iar imaginea nu-l arată decît pe Dumnezeu. Astfel, în absidele de la Baouît, sub figura lui Christos din Înălțare apar apostolii, în vreme ce imaginile medievale din abside (de exemplu la Gueureme, Toqale etc., în Cappadocia), și mai ales din cupole, se mulțumesc să-l înfățișeze pe Christos tronînd, înconjurat sau nu de „slavă", omițîndu-i pe apostoli. Cupola din Tesalonic menține încă atît viziunea, cît și pe vizionari, trăsătură arhaică care ne stîrnește un pic mirarea, fiind vorba de o operă databilă după criza iconoclastă [140]. Dar această reluare a unei imagini complete a unei viziuni theofanice merită să fie scoasă în evidență deoarece, la sfîrșitul iconoclasmului, puteau exista unele rațiuni speciale de a insista asupra aparițiilor lui Dumnezeu. Întrucît Christosul din Înălțare nu este unul de tip „evanghelic", ci cel al Celei de-a doua Veniri. Înălțarea de la Tesalonic se alătură viziunilor theofanice ale profeților, așa cum erau ele evocate, împreună cu contemplarea lui Dumnezeu de către îngeri, de apărătorii imaginior de la începutul veacului a IX-ea.

1. Predica patriarhului Fotios pronunțată cu prilejul consacrării unei biserici a Fecioarei, ctitorită de împăratul Mihail al III-lea în incinta palatului

Principalele pasaje care privesc studiul nostru:

...lăcaș fecioresc se inaugurează astăzi pe pămînt, lăcaș al Maicii Domnului... casă meritată... operă a măreției imperiale... lăcaș (situat) în chiar mijlocul palatului, ca un alt palat dumnezeiesc și venerabil. Înălțîndu-se drept, el face ca palatul imperial să pară ca o casă particulară în comparație cu el; mai mult decît atît, prin frumusețea proprie și strălucirea intrinsecă (lăcașul) le luminează și le conferă acestora (caselor imperiale) strălucire, făcîndu-le mai maiestuoase decît le făcea podoaba lor anterioară.

Se intră în navă ca și cum s-ar pătrunde în cer... paramentele în formă de animale și alte apariții figurative care dau frumusețe mozaicurilor multiforme... Pe aceeași boltă se află încrustată în mozaicuri multiforme icoana de mărimea unui om purtînd chipul lui Cristos. Ai spune chiar că el poartă de grijă pămîntului și cugetă la împodobirea și organizarea acestuia. Autorul a știut astfel cu precizie să întipărească, în mod inspirat, prin forme, ca și prin culori, grija Creatorului față de noi. Iar în părțile circulare ale emisferelor din jurul acestei bolți au fost reprezentate mulțimi de îngeri care-l păzesc pe Stăpînitorul universal. În schimb, absida care se înalță deasupra altarului este străluminată de figura Fecioarei care întinde mîinile neprihănite în favoarea noastră, aducînd mîntuire împăratului și săvîrșind fapte bune împotriva vrăjmașilor. Corul de apostoli și martiri, de profeți și patriarhi, înfrumusețează biserica, umplînd-o toată cu icoane. Dintre care unul, chiar și păstrînd tăcere în legătură cu cele pe care odinioară le anunța cu glas răsunător, strigă că „dragi îmi sînt corturile tale, Doamne al puterilor, sufletul meu e însetat și tînjește după lăcașurile Domnului". Iar altul (strigă) că „minunat este acest loc, căci nu este asta (adică „loc"), ci casă a lui Dumnezeu". Altul exclamă de asemenea și lucruri care nu sînt de-ale noastre, nici din cele înscrise (în Cartea sfîntă sau pe reprezentările de acolo), îndumnezeind și fără de voie pe ale noastre, căci „frumoase sînt casele tale Iacobe, corturile tale Israele, ca niște grădini pe malul apelor, ca și corturile pe care le-a înfipt Domnul, iar nu mînă de om".

Predicatorul evocă apoi tabernacolul lui Moise și templul lui Solomon, pentru a le compara cu noua biserică înălțată de împărat. Această biserică le depășește, așa cum un obiect real este superior umbrei sau „tipului" său *[ci după cum umbra și tipul adevărului sînt mai prejos decît însuși acest lucru (adevărul), tot așa și acelea (tabernacolul și templul) sînt mai prejos decît biserica zidită acum]** ; sînt aceiași termeni — *skia kai typos* — pe care canonul 82** al Sinodului Quinisext îi aplică imaginilor simbolice ale Vechiului Testament pe care le opune celor ale lui Christos ; vezi totuși urmarea]. Totuși, această superioritate — spune Fotios — se datorează nu superiorității Harului și a Sfîntului Duh asupra Legii și a Scripturii, ci frumuseții și perfecțiunii artei acestei biserici (după *Corpus Scriptorum Historiae Byzantine*, tom consacrat lui Gheorghe Codinus, Bonn 1843, pp. 194—202 ; pasajele reproduse se află la p. 196 *sq.*).

S-a admis, în general, că această predică a fost pronunțată cu prilejul inaugurării „Noii Biserici" a lui Vasilie I, adică între 877 și 886, perioadă în care Vasilie I a fost proclamat împărat, iar Fotios patriarh. Dar, dintr-un studiu recent, semnat de R. Jenkins și C. Mango și apărut în „Dumbarton Oaks Papers" 9—10, 1956, aflăm că această datare se bazează pe o eroare, titlul predicii care-o numește pe „Nea" lui Vasilie I nefiind original. Autorii articolului observă pe bună dreptate că, pronunțată în prezența unui cezar, predica a fost compusă de Fotios în timpul primului său pontificat, adică între 853 și 865, căci cezarul cu pricina nu poate fi decît Bardas (m. 865). Ceea ce înseamnă că biserica, căreia Fotios îi închină discursul său de inaugurare a fost construită sub Mihail al III-lea. Dat fiind că este vorba despre o ctitorie importantă și despre o biserică dedicată Fecioarei (și nu închinată mai multor sfinți cum era „Nea"), ne-am putea gîndi la biserica Fecioarei zisă *tôn Odêgôn* care adăpostea celebra icoană miraculoasă a lui Theotokos numită „Hodighitria". Construirea acestui sanctuar este atribuită lui Mihail al III-lea (un modest oratoriu, datînd din veacul al V-lea, ar fi adăpostit pînă atunci faimoasa icoană adusă din Palestina prin grija împărătesei Eudoxia) : știm, pe de altă parte, că cezarul Bardas s-a oprit aici înainte de a pleca în ultima sa campanie militară din 865 (Teph. Contn., Bonn, p. 204 ; Genesius, Bonn, p. 103 ; Cedrenus, Bonn, II, p. 179). Biserica *tôn Odêgôn* se găsea, dacă nu în incinta palatului, măcar în imediata sa veci-

---

* Trad. T. Teoteoi.

** În text, greșit, canonul 34 (N. tr.).

nătate, și Fotios a putut să o asocieze astfel bisericilor palatine. În sfîrșit, Fotios și Mihail al III-lea au pus să se graveze pe sigiliile lor o Fecioară de tip Hodighitria, probabil în preajma inaugurării acestei biserici. Înțelegem lesne că primul împărat iconodul a socotit de cuviință să înalțe un frumos sanctuar destinat să adăpostească în mod demn o celebră icoană scăpată din vîltoarea iconoclastă (ea ar fi fost zidită la mînăstirea Pantocratorului). Clavijo, în secolul al XV-lea, a văzut încă mozaicuri pe zidurile bisericii Hodighitriei.

În studiul lor, Jenkins și Mango au identificat biserica inaugurată de Fotios cu Theotokos Faros. Dar această ipoteză mi se pare mai puțin satisfăcătoare decît cea propusă de mine. Desigur, sanctuarul de la Theotokos Faros se găsea cu siguranță în interiorul palatului (despre biserica inaugurată de Fotios ni se spune că se afla în interiorul palatului), în timp ce biserica Hodighitriei nu poate fi asimilată decît prin vecinătatea imediată (așa cum bănuim) unui sanctuar palatin. Dar admițînd chiar că Ebersolt n-a putut atribui întemeierea bisericii Theotokos Faros lui Constantin Copronimul decît grație unui contrasens (în traducerea pe care a dat-o cronicarilor bizantini Symeon Mag., 681 = Leon Gram., 248—249, Georg. Monach., 835 Bonn, Georg. Monach contin. ed. Istrin II, 15), tot ne lovim de o dificultate majoră : mozaicurile descrise de Fotios nu sînt aceleași cu cele pe care, în secolul al XIII-lea, Nicolae Mesarites le-a văzut și descris la Theotokos Faros. Jenkins și Mango au crezut că pot înlătura această dificultate observînd că ciclul evanghelic din biserica Theotokos Faros era prea complicat pentru o decorație din secolul al IX-lea și că, în consecință, mozaicurile descrise de Mesarites sînt desigur posterioare celor văzute de Fotios : patriarhul din veacul al IX-lea ar fi cunoscut un prim ciclu de mozaicuri, iar Mesarites un altul care, între timp, l-ar fi înlocuit pe cel dintîi. Dar acest argument trebuie primit cu rezervă căci știm, datorită unei predici a lui Leon al VI-lea (v. *infra*), că, spre 900, decorațiile bisericilor constantinopolitane cuprindeau cicluri evanghelice tot atît de numeroase și variate ca și cele înfățișate de mozaicurile, văzute de Mesarites, de la Theotokos Faros. Dată fiind extrema raritate a cazurilor în care un ciclu este înlocuit prin altul în aceeași biserică bizantină (nu cunosc nici un caz în care o decorație să *înlocuiască* una mai veche), este mai înțelept să admitem că mozaicurile de la Theotokos Faros văzute de Mesarites datează efectiv din vremea întemeietorului acestui sanctuar, Mihail al III-lea, în timp ce decorația descrisă de Fotios se găsea într-o altă biserică (pe care, pentru motivele

expuse mai sus, înclin să o identific cu Maica Domnului Hodighitria). A se vedea : J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance*, Paris 1921, ediția a doua 1951, pp. 69—70 și B. Janin, *Les églises et les monastères de Constantinople*, Paris 1953, p. 208 *sq.*

2. Predică pronunțată de patriarhul Fotios la Sfînta Sofia cu prilejul inaugurării unei imagini a Fecioarei cu Pruncul

Nu vom reproduce decît pasajul care descrie mărgirea lui Theotokos :

Mamă fecioară, care în brațele-i pure ține pe Creatorul tuturor, înclinat ca un prunc pentru mîntuirea de obște a neamului (omenesc), acest mare și de nepătruns mister al iconomiei... Reprezentare a inspirației de sus, arta pictorului a realizat astfel cu precizie imitarea naturii reale. Căci, din dragostea inimii întorcîndu-și privirea cu tandrețe spre cel născut (al ei), cea care, prin caracterul lipsit de durere și supranatural al nașterii, este în măsură să apară sub ochii noștri sub o înfățișare irezistibilă și netulburată, aproape că are un aspect impunător *.

(după Fotios, *Orationes et homiliae*, ed. S. Aristarchi, Contantinopol 1900, II, p. 299).

Două remarci se impun : 1) imaginea descrisă de Fotios o înfățișează pe Theotokos în picioare, cu Pruncul în brațe și cu capul întors spre acesta Este tipul iconografic al Hodighitriei, același care apare pe un sigiliu al împăratului Mihail al III-lea și pe unul din plumburile patriarhului Fotios. 2) textul predicii nu dă nici o indicație asupra amplasării acestei imagini, nici asupra caracterului sau tehnicii (mozaic ? pictură portativă ?). Nimic nu ne autorizează deci să ne imaginăm că această imagine a lui Theotokos era un mozaic din absida Sfintei Sofii, după cum s-a presupus recent (Mango, în „Byz. Zeit." 47, 1954, p. 397 *sq.*). S. Der Nersessian (în *Actes du VIe Congrès des Etudes byzantines*, Paris 1948, II, p. 316) a exprimat deja aceeași îndoială. Căci, pentru a fi „înaintea ochilor noștri", această imagine putea să se afle în vreunul din arcurile navei sau fixată în fața corului. Astfel, toate concluziile care au fost trase din această identificare asupra datei primului mozaic absidal și asupra pictorului care l-a executat (imposibilitatea de a-l identifica cu Sfîntul călugăr Lazăr), cad de la sine.

---

* Trad. T. Teoteoi.

3. Epigramă pe un mozaic din Chrysotriclinosul palatului imperial

A strălucit iarăşi raza adevărului
Şi-au amuţit limbile mincinoşilor.
A sporit evlavia, a căzut rătăcirea,
Iar credinţa înfloreşte şi harul se lăţeşte.
Căci iată-l iarăşi pe Christos în icoană,
Luminînd pînă la înălţimea tronului statului,
Şi răstoarnă întunecatele crezii.
Deasupra intrării, ca o poartă divină
Stă ca o coloană şi este de pază Fecioara,
Împărătească şi conducător care înlătură croarea,
Se află alături de lucrătorii ei.
În cerc, ca strajă a întregii case,
Înţelepţi, învăţători, martiri, aducători de jertfe.
De aceea îl şi numim un nou Chrysotriclinos
Pe cel ales dinainte cu nume aurit.
Căci el are (întru sine) scaunul Domnului Christos,
Al Maicii lui Christos, al celor ce l-au anunţat pe Christos.
Precum şi imaginea lui Mihail, înţelept creator *.

După *Anthologie grecque*, ed. P. Waltz, Paris 1928, I, p. 41. Cf. *Anthologie palatine*, I, 106, ed. Londra-New York 1927, pp. 45—46. Epigrama I, 107 evocă pe scurt imaginea lui Christos din Chrysotriclinos restaurată de Mihail al III-lea (*ibid.*, p. 46).

Există toate şansele ca decoraţia pe care o descriu aceste epigrame să dateze din perioada cuprinsă între anii 856 (dată la care, înlăturînd-o pe mama sa Theodora, Mihail al III-leą a început să domnească singur) şi 867 (data asasinării sale). Citim, la sfîrşitul epigramei, că Mihail al III-lea îşi avea şi el portretul în calitate de „înţelept creator" al acestei decoraţii. Dacă Theodora ar fi fost încă la putere (843—856) ea ar fi trebuit să fie numită şi reprezentată alături de Mihail.

Despre această epigramă şi mozaicurile din secolul al IX-lea: S. Der Nersessian, *Le décor des églises du IXe siècle*, în *Actes du VIe Congrès Int. des Etudes byzantines*, Paris 1948, II, pp. 315—320.

* Trad. T. Teoteoi.

4. Picturi polemice anti-ignatiene aparținînd lui Grigorie Asbestas

Iar un tablou conținea șapte hotărîri sinodale împotriva lui Ignatie, ce nu au existat de fapt și nu au avut fost pronunțate niciodată, plăzmuite fiind în zadar de o minte stăpînită de un demon rău. La începutul lor, pentru fiecare decizie sinodală, a fost înfățișat Ignatie într-o imagine colorată, de către mîna siracuzanului Asbestas, căci era și pictor „generos", cred că spre sporirea răutăților lui. Și — o, ce dezlănțuire nereținută, o, manie ce nu lasă deoparte nici o exagerare — în primul registru l-a reprezentat pe acesta tîrît și bătut cu toiagul, iar deasupra capului i-a scris „diavolul". Oare n-ați tresărit văzînd proporțiile blasfemiei? Dar să nu vă minunați. Căci dacă pe stăpînul casei l-ar fi chemat Beelzebul, cum s-ar fi numit servitorii acestuia? iar în al doilea (registru) l-a zugrăvit scuipat și tîrît cu forța, împreună cu inscrisul „începutul păcatului". În al treilea era arătat prăbușit și purtînd înscrisul „fiul pierzaniei". Legat și surghiunit l-a zugrăvit în al patrulea, atribuindu-i (în inscripție) lăcomia lui Simon Magul. La începutul celui de-al cincilea l-a desenat înconjurat de hamuri, cu injuria „obiect de veneratie, cel care în toate îl depășește pe Dumnezeu". În al șaselea l-a pictat dus la judecată, cu vorbăria goală la adresa lui „oroarea devastării". Iar în al șaptelea și ultimul registru l-a pictat tîrît și sfîrtecat; și inscripția pe care a scris-o era „Antichrist"* **.*

După *Viața Sfîntului Ignatie*, patriarh al Constantinopolului, scrisă de Nichita Paflagonianul: Migne, *P.G.*, 105, 540—541). Acest manuscris ilustrat al Actelor sinodului anti-ignatian a fost ars prin decizia Sinodului din 869—870 ***. Exemplarul de lux ornat cu picturi polemice de către Grigorie Asbestas, arhiepiscop de Siracuza și prieten intim al lui Fotios, ar fi fost conceput ca un dar pentru împăratul Occidentului. Am spune astăzi că era, în egală măsură, atît o operă de propagandă politică, cît și una de propagandă ecleziastică.

---

* Aluzie la Fotios (Beelzebul), patronul lui Asbestas (slujitorul lui Beelzebul) (N. tr.).

** Trad. T. Teoteoi.

*** Considerat în Occident ca al VIII-lea ecumenic (N. tr.)

5. Predica împăratului Leon al VI-lea rostită cu ocazia consacrării bisericii mînăstirii numite Kaulea

Principalele pasaje care privesc studiul nostru:

...în ceea ce privește lăcașurile închinate lui Dumnezeu, noi ne aducem (prin ele) simțirile la o stare sfîntă; și după cum cei din Palatul imperial, împărtășindu-se de cugetarea împăratului își pun și ei în ordine mișcările minții, tot așa, atunci cînd un lăcaș dumnezeiesc este sfințit, cei ce se află de față împreună cu marele nostru Împărat, lăsînd deoparte cu învoirea sa celelalte gînduri lumești, se lasă cu totul în voia acelei stări sfinte, după cum s-a spus.

...se întemeiază o casă pentru împăratul slavei, iar în mijlocul emisferei (cupolei) care se înalță deasupra acestui paviment și care alcătuiește plafonul frumosului edificiu, este înfățișată o imagine a Aceluia căruia artistul i-a consacrat edificiul. Ți se pare că vezi nu o operă de artă, ci chiar pe acela care, îmbrăcat în firea muritorilor, supraveghează și îndrumă toate lucrurile; el tocmai (pare că) a încetat să ne mai povățuiască și și-a așezat pe buze pecetea tăcerii. Alături, în nava bisericii și în bolțile (absidele) care-i susțin acoperămîntul, sînt așezate imaginile diferiților servitori apropiați ai lui Dumnezeu, în întregime executate în mozaicuri aurite. Artistul a înțeles folosul pe care aurul poate să-l aducă aici și l-a utilizat din belșug pentru a exprima frumusețea cu care se cuvine să fie împodobiți familiarii Împăratului... Într-un loc anumit, printre aceste personaje, este înfățișată Maica Preacurată. Ea ține Pruncul în brațe și îi aruncă o privire în care se amestecă fecioria cu dragostea de mamă. Ai crede că buzele ei se întredeschid pentru a-i adresa un cuvînt Pruncului, într-atît par de vii aceste imagini.* (după Ieromonahul Akakios, *Leontos tou Sophou panêgêrikoi logoi*, Atena 1868, p. 243 *sq.*; pasajele reproduse se află la pp. 246—249).

6. Predica împăratului Leon al VI-lea rostită cu ocazia consacrării bisericii întemeiate de magistrul Stylianos

Christos: *Iar în mijloc, în cupola ce se înalță în culmea clădirii, se află o icoană (a lui Christos) înfățișat pe jumătate. Pare că artistul a vrut să exprime prin această potrivire măreția de care Creatorul nu s-a despărțit niciodată... Pogorîndu-se pînă la*

* *din dale de marmură albă netulburată de vreo altă culoare, așa cum reiese din pasajul anterior, decupat de prof. Grabar (N. tr.).*

ultimele înjosiri, el a rămas nu mai puțin în măreția pe care o împărtășea cu Tatăl înainte de veci, ca și cum josnicia condiției umane nu l-a atins nicidecum.

Îngerii: *Acolo unde sfîrșește emisfera (cupola) sînt înfățișați slujitorii netrupești ai cultului divin. Unii sînt slujitori, ei sînt trimiși (îngerii), astfel numiți pentru că transmit oamenilor voința lui Dumnezeu. Alții, care-l contemplă neîncetat pe Dumnezeu, sînt numiți „îngeri cu ochi numeroși" (polyommata).* Mulțimea ochilor, la acești îngeri, reflectă înțelepciunea divină, *dîndu-ne o idee despre înțelepciunea divină care pătrunde totul, după cum cutare personaj din suita împăratului mărturisește despre maiestatea imperială prin propriile sale titluri și fapte... Iar alții, cărora li se supun toate, sînt numiți prin numărul de șase al aripilor lor...*

Sfinții: *În urma acestora, vin slujitori de un alt fel ai lui Dumnezeu: oamenii care, deși trupești, depășindu-și firea au trăit o viață duhovnicească. Unii au prevăzut de departe mîntuirea lumii, alții i-au fost martori nemijlociți. În alt loc, privitorul îi vede pe regi și pe preoți, înfățișați aici ca pentru a exprima un omagiu pe care toți îl aduc Împăratului a toate. Aceste figuri împodobesc culmea bisericii. Scene referitoare la viața în trup (a lui Christos) se află pe laturi.* Această ultimă frază servește drept introducere la descrierea scenelor evanghelice, descriere pe care nu o reproducem căci nu interesează prezentul studiu.

(după aceeași culegere a lui Akakios, pp. 274—280; pasajele reproduse se află la pp. 275—277).

7. Synodicul ortodoxiei

Ar fi trebuit să reproduc aici, în grecește și în traducere, un document scris foarte important: *Synodicon*-ul prin care Biserica ortodoxă celebrează liturgic în fiecare an sfîrșitul iconoclasmului. Dar acest text este prea lung și el a fost tocmai reprodus, în limba sa originală și în franceză, în lucrarea lui Jean Gouillard, *Le Synodicon de l'Orthodoxie, Edition et commentaire*, în „Travaux et Mémoires" II, Paris 1967. Această publicație fiind foarte accesibilă, ea ne îngăduie să nu mai reproducem *Synodicon*-ul în prezenta lucrare.

Textul numit îndeobște *Synodicon* a fost introdus în slujba praznicului Ortodoxiei după condamnarea ereziei iconoclaste din 843. El proclamă triumful asupra iconoclasmului ca pe un triumf al adevăratei credințe asupra tuturor ereziilor, cuprinzînd și o solemnă comemorare a tuturor celor care au

contribuit la această biruință și o condamnare (anatemizare) a tuturor adversarilor ortodoxiei, mai ales a tuturor căpeteniilor iconoclaste. *Synodicon*-ul, în forma sa originară, a fost introdus în celebrarea liturgică a „Praznicului Ortodoxiei" la sfîrșitul secolului al IX-lea, și anume în prima duminică a Postului Mare.

Vom găsi, în lucrarea lui Gouillard, un comentariu amănunțit al tuturor părților *Synodicon*-ului, mai ales al părții care este rezervată doctrinei despre imagini (pp. 169—182). De altfel, nu aflăm de aici nimic nou din punct de vedere doctrinal, ci doar o reluare condensată a doctrinei teologilor iconoduli. Ceea ce contează, din perspectivă istorică, este de a afla cum a fost transmisă, din acel moment, această doctrină întregii comunități a credincioșilor ortodocși.

8. Monede

Mihail al III-lea (842—867)

1. *Theodora, Mihail al III-lea și Tecla* (842—856). Aur. *Solidus*. Curînd după 842. Avers: Theodora, văzută frontal, pînă la centură, ține în dreapta o sferă cu cruce cu dublă traversă și, în stînga, un sceptru cu cruce; mare coroană evazată cu trei arcuri, cel din mijloc purtînd o cruce, două rînduri de pandelocuri. Din costum nu se distinge decît un loros foarte larg, decorat cu romburi perlate. Legenda: ΘEODO-RA DESPVNA *(despoina)*. Revers: Mihail al III-lea copil și sora sa Tecla, alături, văzuți din față; unul văzut pînă la centură, cealaltă pînă la înălțimea genunchilor. Mihail ține, în dreapta, o sferă surmontată de o cruce; Tecla poartă, tot în dreapta, un sceptru cu cruce cu dublă traversă. Cei doi au coroane simple, surmontate de cruci, cu pandelocuri (un șir pentru Mihail, două pentru sora sa); trei motive triunghiulare se înalță pe coroana Teclei. Mihail poartă mantie cu fibulă cu trei șiruri de perle, Tecla loros ornat cu romburi și tunică. Legendă: MIXAHL S ΘECLA *(Michaêl kai Thekla). Il. 45.*

Piesa reprodusă aparține colecțiilor de la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 429, pl. XLIX, 14—15. Tolstoi, pp. 1055—1056, pl. 71, 1—3.

2. *Mihail al III-lea și Theodora* (842—856). Aur. *Solidus*. Probabil posterior primei monede (Mihail pare mai în vîrstă), dar înainte de 856. Avers: Mihail și Theodora văzuți din față, unul lîngă altul, pînă deasupra centurii; brațele și mîinile nu se văd, deci nici sfera, nici sceptrul. Coroanele și costumele sînt exact ca la Mihail și Tecla de pe reversul

nonedei din primul tip. Singura diferență : coroana Theodorei nu prezintă decît două motive triunghiulare. O mică cruce între cele două figuri. Legenda : +MIXAHL S ΘEODORA *(Michaêl kai Theodora)*. Revers : bustul lui Christos, văzut din față ; barbă rotunjită, păr lung căzut pe spate, mai abundent la dreapta ; un ciuf mic pe frunte. Binecuvîntează și ține o carte închisă, cu legătură perlată ; tunică și mantie. Cruce fără nimb în spatele capului lui Christos. Legendă : IHSVS XRISTOS. *Il. 46.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, 430, pl. XLIX, 16. Tolstoi, p. 1056, pl. 71, 4—6 ; 72, 7.

3. *Mihail al III-lea singur* (856—867). Aur. *Solidus*. Avers : bustul văzut din față al lui Mihail, pînă deasupra centurii ; mică barbă triunghiulară, păr lung ; poartă *labarum* (în dreapta) și *mappa* (? în stînga) ; coroană simplă cu un șir dublu de perle și cruce ; un rînd de pandelocuri ; loros larg ornat cu romburi garnisite fiecare cu un punct. Legendă : MIXAHL BASILE' *(Mixaêl basileus)*. Revers : bustul lui Christos ca la nr. 2 și aceeași legendă. *Il. 47.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, 431, pl. XLIX, 17. Tolstoi, pp. 1057—1058, pl. 72, 8.

4. *Mihail, Theodora și Tecla* (842—856). Argint. Avers : cruce pe patru trepte. Legendă : IHSVS XPISTVS NICA. De jur-împrejur, trei rînduri de perle. Revers : numai inscripția : + MIXA / HLΘEODORA / SΘECLAECΘ / BASILISRO / MAION *(Mixaêl Theodora kai Thecla ek Theou Basileis Romaion)*. De jur-împrejur, trei rînduri de perle. *Il. 49.*

Cf. Wroth, II, p. 413, pl. XLIX, 19. Tolstoi, p. 1058, pl. 72, 13—15.

Vasilie I (867—886)

1. *Vasilie, Evdochia, Constantin* (869—879). Aur. *Solidus*. Avers : bustul lui Vasilie I, văzut din față ; barbă mică, păr lung ; ține o sferă cu cruce cu dublă traversă (în dreapta) și *mappa* (în stînga). Coroană simplă cu două rînduri de perle și cruce ; un rînd de pandelocuri ; loros decorat cu romburi și perle mari. Legendă : BASILIOS AVCVST' B' *(Basilios Augustus basileus)*. Revers : de la stînga la dreapta, bustul lui Constantin, fiul lui Vasilie (august 869—879), și cel al soției sale Evdochia ; unul poartă în dreapta sfera cu o cruce cu o singură traversă ; cealaltă ține, în stînga, un sceptru cu cruce. Costume și coroane ca *supra* pentru Mihail al III-lea și Theodora (nr. 2). O mică cruce între cele două fi-

guri. Legendă : CONSTANT' S EVDOCIA *(Constantinos kai Eudocia). Il. 48*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf Wroth, II, p. 437, pl. L, 13, 14. Tolstoi, pl. 72, 5.

2. *Vasilie și Constantin* (869—879). Aur, *Solidus*. Avers : bustul lui Vasilie și cel al fiului său Constantin, care țin împreună o cruce cu dublă traversă. Vasilie are barbă mică, Constantin, de talie mai mică, este imberb. Coroane identice și simple, cu două șiruri de perle și un rînd de pandelocuri, cu cruce în vîrf. Vasilie îmbrăcat cu loros ; Constantin cu o mantie cu fibulă cu trei șiruri de perle. Legendă : BASILIOS ET CONSTANT' AVGV' B' *(Basilios et Constantinos augusti basileis)*. Revers : Christos pe tron, frontal, binecuvîntează și ține o carte închisă. Tip iconografic, cu barbă și păr lung, ca pe emisiunile lui Mihail al III-lea. Tron cu spătar în formă de liră. Nimb cu cruce cu o linie triplă în fiecare ramură. Legendă : + IHSXPSREXREGNANTIUM *(Iêsus Christus rex regnantium). Il. 50.*

Exemplar la Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 436, pl. L, 12. Tolstoi, pl. 72, 3, 4.

9. Sigilii

Mihail al III-lea

1 DOUĂ EXEMPLARE LA LENINGRAD, ERMITAJ ? Avers : cruce ; revers : inscripție. Tip de sigiliu iconoclast.

2. Avers : cruce ; revers : Fecioara cu Pruncul în picioare (tip Hodighitria), între două monograme care se citesc *Theotoke boêthe*. Cf. *infra* sigiliul patriarhului Fotios care, pe revers, prezintă aceeași : odighitrie. Este vorba, probabil, de două sigilii contemporane. *Il. 55 ; cf. il. 59.*

N. P. Lihaciov, *Nekotorye starejšie tipy pečatej vizantijskih imperatorov*, în *Numismatičeskij Sbornik*, I, Moscova 1911, pp. 532—533, fig. 68, 71.

Vasilie I

Original la Leningrad. Avers : bustul împăratului ; legendă ; BASIL AVTOKPA(TOP). Revers : bustul lui Christos ; legenda : + EMMANOVHA. *Ibid.*, p. 534 *sq.*, fig. 72 *sq.*

Patriarhul Ignatie (847—858 sau 867—877)

1. Originalul la Fogg Museum of Art, Harvard University, Cambridge Mass., Statele Unite : colecția Institutului Bizantin fondat de Th. Whittemore.

Plumb. Diametru 3,4 cm, grosime 0,2 cm., greutate 26 gr.

Avers: Bustul lui Christos, frontal, barbă rotunjită, păr lung căzînd pe spate, mai abundent în dreapta; binecuvintează și ține o evanghelie închisă cu o cruce pe legătură. Nimb traversat de o cruce a cărei brațe sînt formate din cîte trei linii. Christos este îmbrăcat cu o mantie care formează mai multe falduri. Legenda, în două coloane, de o parte și de alta a lui Christos, citită de A. Frolow (pentru Th. Whittemore): *I(êso)u Ch(rist)e k(yri)e (ê) you* (O, Doamne Iisus Christoase, îndrumă-mă). Reversul este în întregime ocupat de inscripția: *(I)gnati(ou) (ar)chiepisk(opou) Kônstantinou (p)oleôs Neas Rômês II. 57.*

Th. Whittemore, *An Unpublished Seal of the Patriarch Ignatios*, în *Byzantina Metabyzantina* I, 1, New York 1946, pp. 261—266.

2. Un alt sigiliu al patriarhului Ignatie se află la Ermitaj. Reversul cu inscripția este același ca pe exemplarul de la Fogg Museum. Pe avers ne întîmpină o imagine a lui Christos, în picioare, însoțită de legenda *o Theos êmôn* (Dumnezeul nostru).

N. Lihaciov, *Le sceau du patriarche Ignace*, în „Annuaire de philologie et d'histoire orientales" III, 1935, p. 303 *sq.* cu reproduceri.

Sigiliile lui Ignatie sînt cele mai vechi plumburi ale patriarhilor constantinopolitani care ni s-au păstrat (cf. V. Grumel în „Rev. Et. Gr." LVIII, 1945, p. 212 *sq.*). Un sigiliu publicat odinioară de Schlumberger (în a sa *Sigillographie byzantine*, pp. 125—126) ca fiind al lui Metodie I, predecesorul lui Ignatie, aparține de fapt lui Methodie al II-lea (1240). Cf. N. Lihaciov, *Pečati patriarchov konstantinopolskich*, în „Trudy Moskov. Numism. Obščestva" II, 1901, p. 51. Pe reversul acestui sigiliu se află o Fecioară Nikopéa.

Dacă nu mă înșel, patriarhii preiconoclaști nu-și gravau niciodată reversul sigiliilor cu imaginea lui Christos sau a Fecioarei. Dacă absența sigiliilor de acest gen nu se datorează întîmplării — ceea ce ar fi surprinzător — am putea conchide că numai sigiliile împăraților prezentau pe revers o reprezentare iconografică, și anume, de la Mauriciu, pe Theotokos. Ceea ce ar însemna că, datorită Triumfului Ortodoxiei, patriarhii constantinopolitani au beneficiat de un privilegiu rezervat pînă atunci numai sigilografiei imperiale.

Patriarhul Fotios (858—867 sau 877—886)

1. Original la Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., Statele Unite.

Plumb. Diametru : 3,3 cm., grosime : 0,3 cm., greutate : 26,785 gr.

Avers : bustul Fecioarei Maria, din față, cu Pruncul în fața ei, de asemenea frontal (vizibil numai pînă în josul umerilor). Maica, în loc de a ține Pruncul, își pune mîinile pe nimbul care-i înconjură capul. Theotokos este și ea nimbată. O cruce se profilează pe nimbul lui Christos, fără să-i atingă marginile. Se disting faldurile fine și apropiate ale maforionului Fecioarei. Este vorba despre același tip iconografic al Fecioarei, ca și pe sigiliile împăraților din secolele al VI-lea și al VII-lea, unde totuși Theotokos apare în picioare, deși apare și varianta cu Maica lui Dumnezeu văzută numai pînă la centură *(il. 52)*. Într-un cadru circular înconjurînd imaginea, citim : + *Th(eoto)ke boêthei tô sô doulô* (Născătoare de Dumnezeu păzește-l pe robul tău). Revers : urmarea aceleiași inovații, care ocupă întreaga suprafață a sigiliului : + *Paôti(ô) archiepiskopô Kônstantinoupoleôs Neas Rômês. Il. 58.*

2. Originalul pare să fi dispărut.

Avers : Imaginea Maicii lui Dumnezeu, în picioare, văzută din față, cu capul ușor întors către Pruncul pe care-l ține pe brațul stîng (tip iconografic Hodighitria). De-a lungul marginii, la dreapta, citesc :*(The)otoke boêthe(i).* Reversul este ocupat de inscripția + *Phôtiô archiepiskop(ô) Kônstantin(ou)poleôs* (sfîrșitul s-a șters).

Nu cunosc această piesă care înainte de primul război mondial făcea parte din colecțiile fostului Institut Arheologic Rus din Constantinopol (nr. 2576), decît prin scurta descriere însoțită de o fotografie publicată de N. Lihaciov în „Numismatičeskij Sbornik" I, Moscova 1911, p. 533, fig. 69. Catalogul acestei colecții imprimat de către Pantchenko, rămas neterminat, nu cuprinde descrierea acestui sigiliu, *Il. 59.*

Este probabil ca acest sigiliu marcat de o imagine a lui Theotokos Hodighitria să fie contemporan, sau cu puțin posterior, inaugurării bisericii Hodighitriei (între 858 și 865), ca și sigiliul lui Mihail al III-lea care prezintă aceeași imagine. Ne putem ușor imagina cum împăratul și patriarhul au făcut apel la aceeași imagine a Hodighitriei în urma inaugurării noii biserici destinată să adăpostească icoana miraculoasă cu același nume. Mihail al III-lea a fost ctitorul acestei biserici, iar Fotios, după părerea noastră, a prezidat festivitățile de inaugurare. Totuși, cu un veac mai devreme, Leon al III-lea punea și el să fie gravată o Hodighitrie pe sigiliile sale.

10. Mozaicurile corului și nartexului Sfintei Sofia din Constantinopol

a) *Corul*

Lucrările de degajare a mozaicurilor Sfintei Sofia, conduse de regretatul Thomas Whittemore, au dus la recuperarea unei părți importante a decorației originale a corului Marii Biserici. O Fecioară pe tron, cu Pruncul pe genunchi, ocupă mijlocul concăi absidei. Pe arcul care precedă conca, în partea dreaptă (sud), stă în picioare arhanghelul Gavriil învesmîntat în costum imperial și purtînd bastonul și sfera. În partea opusă a aceluiași arc, se mai văd cîteva urme din figura simetrică a arhanghelului Mihail. O ghirlandă dublează lungimea arcului, alături de o inscripție cu mari și frumoase litere de aur. Fragmentul conservat BEIS PALIN corespunde sfîrșitului unui distih care figurează în *Antologia Palatină* (I, 1).

O notă a lui S. G. Mercati (*Sulle inscrizioni di Santa Sofia*, în *Bessarione*, Roma 1923, pp. 204—205), anterioară lucrărilor lui Whittemore, reunește vechile transcripții ale acestui distih.

Toate porțiunile conservate ale acestor mozaicuri par să dateze din aceeași epocă, ceea ce este evident mai ales în privința arhanghelului, ghirlandei și inscripției de pe arc: inscripția a fost reprodusă în mozaic simultan cu executarea ghirlandei și a arhanghelului. Or, aceste trei elemente mărturisesc, solidar deși independent, în favoarea aceleiași datări, anume în epoca restaurării imaginilor care a urmat imediat după căderea iconoclasmului. Inscripția îi evocă pe impostorii care au distrus imaginile pe care principii evlavioși le-au restaurat: nu poate fi vorba aici decît despre ravagiile iconoclaste și despre lucrările de restaurare întreprinse după 843, căci nu cunoaștem în Bizanț nici o altă distrugere intenționată de imagini religioase în afara iconoclasmului pe care-l studiem în prezenta lucrare. Rămîne de precizat data posibilă a restaurării care a urmat distrugerii denunțate de inscripție, și căreia îi datorăm mozaicurile regăsite de Whittemore. Nu putem susține ipoteza unei opere datînd de la prima restaurare, cea din vremea Irinei și a lui Constantin al VI-lea, între 780 și 790, căci, mai ales la Sfînta Sofia din Constantinopol, al doilea val iconoclast, care a durat din 815 și pînă în 843, nu ar fi cruțat imaginile pe care le-ar fi putut (?) găsi pe zidurile și bolta corului; dat fiind vorba de acest amplasament al mozaicurilor, iconoclaștii din a doua generație nu s-ar fi mulțumit cu o simplă văruire a mozaicurilor iconografice, care ar fi fost scoase din nou la iveală după 843. În alte biserici, ca Sfînta Sofia din Tesalonic sau Adormirea din Niceea, mozaicurile din absidă

păstrează urmele acestor perioade succesive : mai întîi a celei iconoclaste, apoi, a celei ortodoxe. La Sfînta Sofia din Constantinopol, mozaicurile din actualul cor, oricare ar fi datarea lor, n-au suferit de pe urma schimbărilor doctrinei oficiale a bisericii dominante. Ceea ce ne oferă un argument sigur în favoarea unei datări posterioare ambelor faze ale tulburărilor iconoclaste, adică posterioară anului 843. Cu alte cuvinte, restaurarea „icoanelor" în acest loc, așa cum o evocă inscripția, nu poate fi alta decît restaurarea definitivă de după 843. Amplasarea excepțională a acestor mozaicuri, în locul cel mai sacru și cel mai expus privirilor al celei mai importante biserici din imperiul bizantin, reduce cîmpul ezitărilor în privința datării acestor mozaicuri : dacă restaurarea imaginilor în Marea Biserică s-a petrecut, în mod simbolic, chiar în 843, în chiar ziua Triumfului Ortodoxiei, cu ajutorul icoanelor mobile aduse din afară și depuse în cor și navă, primul mozaic *monumental* cu figuri executat la Sfînta Sofia a fost, în mod firesc, cel din cor.

De altfel, tocmai acest lucru îl presupun cele două texte : mai întîi inscripția pe care tocmai am citat-o : distrugerile anterioare ale „impostorilor" și restaurarea imaginilor de către împărații ortodocși sînt prezentate ca două acțiuni complementare, așa cum e și natural atunci cînd ele sînt apropiate în timp, sau atunci cînd restaurarea respectivă se înscrie în cadrul lucrărilor care marchează începutul unei ere de restaurări. Ceea ce pare cu atît mai probabil, în ceea ce privește mozaicurile din cor, cu cît această inscripție care evidențiază opoziția distrugere/restaurare a fost fixată chiar la intrarea corului : ea a fost amplasată acolo unde au fost executate primele lucrări care reparau daunele pricinuite de eretici. Nu se poate trage nici o concluzie semnificativă din pluralul *anaktes*, cu privire la cronologia acestor mozaicuri, căci din 843 și pînă la sfîrșitul secolului al IX-lea au existat în permanență împărați (sau împărați și împărătese) coregenți.

Al doilea text aparține unei epoci mai tîrzii : spre 1200, pelerinul rus Antonie din Novgorod (care, și aici, ne transmite probabil versiunea curentă a ghizilor pelerinilor care vizitau Constantinopolul) afirmă că Focioara cu Pruncul și cei doi îngeri din corul Sfintei Sofia sînt opera celebrului Lazăr, pictor de icoane, care, după ce a suferit martiriul sub ultimii iconoclaști, a cunoscut o perioadă de glorie, după 843 și pînă la moartea sa survenită curînd după 865 (vezi recent un rezumat al vieții sale întocmit de C. Mango în „Byz. Zeit." 47, 1954, pp. 386—397). După părerea mea, C. Mango greșește atunci cînd respinge mărturia lui Antonie din Novgorod care, chiar după propria sa mărturie (p. 397 jos),

concordă atît de bine cu un fapt care pare sigur, și anume că decorarea murală a Sfintei Sofii a început, după 843, cu mozaicurile corului. Nu este însă vorba de mozaicul descris de Fotios în predica sa din 867, pronunțată la Sfînta Sofia cu prilejul inaugurării unei imagini a Fecioarei : descrierea lui Fotios precizează că Theotokos era reprezentată în picioare, cu capul întors spre Prunc, în timp ce pe mozaic Fecioara tronează frontal. Dar predica nici nu pretinde să descrie un mozaic absidal, ci vizează probabil o mare icoană mobilă de tip Hodighitria, care reproducea astfel trăsăturile icoanei celebre repusă în cinste, după 843, de Mihail al III-lea care-i ridică o nouă biserică-relicvar. Dacă, în urma acestui eveniment, Mihail al III-lea și Fotios au ținut să-și graveze o Hodighitrie pe reversul sigiliilor lor respective, succesul acestei icoane ar explica de ce s-a născut ideea instalării la Sfînta Sofia a unei copii a Hodighitriei, inaugurată solemn, printr-o cuvîntare a patriarhului însuși.

Dar ceea ce contează este că data inaugurării acestei icoane (între 858 și 865) nu o presupune pe cea a executării mozaicului din absidă. Nimic nu se opune deci ca aceasta să fie datat înainte de urcarea pe tronul patriarhal a lui Fotios (858). Nu trebuie să ne batem capul deci să aflăm dacă, partizan al lui Ignatie, pictorul Lazăr a fost sau nu îndepărtat de la lucrările de refacere a mozaicurilor, în ciuda titlurilor sale de martir și apărător al icoanelor, în vremea iconoclaștilor. Dacă susținem în continuare că autorul mozaicurilor din cor este Lazăr — căci nimic nu se opune acestei atribuiri care, în ea însăși, nu interesează decît prea puțin —, atunci și aceste mozaicuri pot fi antedatate, căci în 855 Lazăr a plecat de la Constantinopol la Roma, în calitate de ambasador al lui Mihail al III-lea pe lîngă papa Benedict al III-lea. Dar între 843 și 855 Lazăr ar fi putut conduce lucrările mozaicurilor din corul Sfintei Sofii, adică tocmai în epoca în care mărturisitorii din vremea iconoclasmului se aflau pe culmea gloriei, sub pontificatele lui Methodie (843—847) și Ignatie (847—858). Este chiar epoca în care, potrivit lui Theofanus Continuatus (ed. Bonn, pp. 102—104), scriitor contemporan urmat de alte cronici posterioare, Lazăr ar fi fost însărcinat cu restaurarea celebrei imagini a lui Christos de pe Poarta de Bronz. Or, dacă în ceea ce privește această imagine avem de-a face cu o operă de restaurare propriu-zisă întreprinsă imediat după răsturnarea iconoclaștilor, sub Methodie (deci între 843 și 847), inscripția absidei Sfintei Sofii relevă, așa cum am mai spus, același spirit restaurator. Paralelismul merge pînă la folosirea acelorași cuvinte în inscripțiile versificate care însoțesc ima-

ginea restaurată a lui Christos de pe Poarta de Bronz și, respectiv, mozaicurile restaurate în corul Sfintei Sofii. În ambele cazuri, suveranii (la plural) sînt numiți *eusebeis anaktas (anaktes)*, opera lor de restaurare este definită prin același verb *anastêlôsen, estêlôsan*, în sfîrșit, ereticii și rătăcirea lor sînt desemnate prin același calificativ de „impostură" sau „impostori" *(planên, planoi)*. Or, despre prima din aceste întreprinderi știm că datează din vremea domniei asociate a Theodorei cu fiul ei Mihail al III-lea și din pontificatul lui Methodie (843—847), și că ea a fost încredințată lui Lazăr. Este deci mai mult decît plauzibil ca mozaicurile corului de la Sfînta Sofia să aibă drept protagoniști aceleași persoane (principi, patriarh, pictor celebru) și să dateze din aceeași epocă. Într-adevăr, sînt toate șansele ca același elan, caracteristic anilor care au urmat imediat după Triumful Ortodoxiei, să fi determinat autoritățile de stat și bisericești să încurajeze simultan restaurarea imediată a unui anumit număr de imagini esențiale, cu însemnătate simbolică; Christosul de la intrarea palatului imperial și Fecioara din absida Marii Biserici erau, firește, în capul listei priorităților. Și e firesc ca același pictor-martir (ținut la mare cinste atît de Curte cît și de patriarhat — dovadă, comanda sigură a imaginii lui Christos de pe Poarta de Bronz și cele două ambasade la Roma, unde a dus darurile împăratului Mihail al III-lea și mesajele patriarhului Ignatie) să fi fost însărcinat cu aceste lucrări de importanță excepțională.

Cuvîntul *planê* (impostură), folosit pentru a desemna iconoclasmul (cei care-l combat sînt *planotropoi*), revine încă o dată în epigrama de pe mozaicul din Chrysotriclinos care este totuși posterioară cu o decadă (856—867). *Planê* și *eusebeia* sînt încă opuși, dar nu mai regăsim verbul *stêloumai*, nici vreun derivat al său, iar ideea restaurării nu mai este exprimată nici în aceiași termeni și nici cu aceeași fermitate. Nu ne mai aflăm în fața unor opere simetrice.

Am notat la începutul acestui paragraf că mozaicul cu arhanghel este solidar cu inscripția din veacul al IX-lea. Pe de altă parte, așa cum relevă pe bună dreptate Mango (*l.c.*, p. 395 n. 2), stilul draperiilor este identic atît la arhanghel, cît și la Fecioară. În general, toate porțiunile conservate ale mozaicurilor din cor (Fecioară, arhangheli, g..irlande, inscripție) sînt cu siguranță contemporane. Și dacă restauratorii din secolele al XI-lea și al XIV-lea (Mango, *l.c.*, pp. 401—402) au lucrat și în cor, atunci ar trebui să presupunem că ei au refăcut în întregime mozaicurile regăsite de Whittemore. Dar aceasta nu este decît o presupunere gratuită, căci mi se pare

imposibil să „situăm" aceste mozaicuri în contextul operelor din veacurile al XI-lea și al XIV-lea pe care le cunoaștem bine.

Nu se poate afirma nici că stilul mozaicurilor din cor se înrudește indiscutabil cu operele din secolul al IX-lea. Dar totuși, pe lîngă celelalte motive expuse mai sus, această datare rămîne plauzibilă și din punct de vedere stilistic. Mai întîi, pentru că nu putem afirma că am cunoaște toate tendințele picturii din veacul al IX-lea (în timp ce sîntem foarte bine informați asupra picturii din toate secolele „bizantine", începînd cu cel de-al X-lea și mai ales cu cel de-al XI-lea) și apoi, și mai ales, pentru că varietatea stilurilor și procedeelor este o caracteristică a picturii secolului al IX-lea: restauratorii artei religioase, după mai mult de un veac de întrerupere, s-au slujit de toate modelele care le stăteau la dispoziție și imitîndu-le, le reproduceau trăsăturile, fără să le supună unui stil nou, unificator.

Dacă comparăm între ele cele cîteva mozaicuri care ni s-au păstrat din secolul al IX-lea (timpanul de deasupra „porților împărătești" de la Sfînta Sofia din Constantinopol; decorația fragmentară a sălii anexe tribunei sudice de la Sfînta Sofia; absida și corul bisericii Adormirii din Niceea; absida și cupola de la Sfînta Sofia din Tesalonic), observăm că fiecare dintre aceste monumente se distinge în întregime de toate celelalte în ceea ce privește desenul figurilor, al chipurilor (exceptîndu-l pe Christos cu barbă), al mîinilor și picioarelor, al draperiilor. Aceeași varietate se manifestă și în proporțiile personajelor și a membrelor, proporții care se schimbă uneori de la o figură la alta, în cadrul aceleiași opere (corul de la Niceea, cupola Sfintei Sofia din Tesalonic). În sfîrșit, procedeele modelării chipurilor și părților dezvelite ale trupului, precum și redarea draperiilor se supun aceluiași regim de variații.

Regăsim aceleași inegalități și ezitări și în pictura manuscriselor din veacul al IX-lea. Și aici stilul se schimbă de la un manuscris la altul, distanțele fiind chiar mai izbitoare decît pe mozaicuri, și, dacă anumite cicluri de ilustrații din același codice prezintă o unitate artistică suficientă, altele nu ascund deloc varietatea izvoarelor puse la contribuție. Ca gen de imagini foarte distinct, să reamintim miniaturile din *Paris. grec.* 923, *Paris. grec.* 510, *Cosmas Indicopleustes*, de la Vatican, psaltirile din grupa Hludov, toate datînd din a doua jumătate a veacului al IX-lea. Și ca exemplu de ilustrație heteroclită, compusă din fragmente și porțiuni de origini diverse, să amintim mai ales de *Paris. grec.* 510 unde, întorcînd pagina, trecem de la un gen de pic-

tură la altul; să ne aducem aminte de Viziunea lui Ezechiil, în întregime antică, în cadrul ei oval aurit; sau de multiplele frize suprapuse cu scene din istoria lui Iosif; sau de tablourile istorice atît de documentate care evocă faptele și gesturile lui Constantin sau Iulian; ori de portretele de sfinți aliniate ca statuile în fața unei fațade romane. Ilustrația acestei cărți celebre este un „montaj" realizat cu ajutorul unor elemente din cele mai diverse, iar fiecare manuscris din acea vreme se sprijină pe un model diferit, fără să-și disimuleze sursa de inspirație.

Avem de-a face aici, după cum am mai spus, cu o consecință firească a întreruperii îndelungate a practicii picturii religioase. Înțelegem în această lumină de ce particularitățile și neîndemînările stilistice ale mozaicurilor din corul Sfintei Sofia de la Constantinopol sînt în măsură să pledeze în favoarea unei datări în a doua jumătate a secolului al IX-lea. Înțelegem astfel și necesitatea de a exclude secolele următoare, și mai ales perioada dintre veacurile al XI-lea și al XIV-lea, ceea ce nu face decît să mărească greutatea mărturiei — aproape *ex silentio* — aduse de stilul acestor mozaicuri.

Încheind, să datăm mozaicurile din Corul Sfintei Sofia din Constantinopol între anii 843 și 855.

În așteptarea publicării oficiale a mozaicurilor din cor, v. articolul ilustrat publicat de Th. Whittemore în „The Metropolitan Museum of Art Bulletin", Summer 1946, p. 34 *sq.* Datorăm figurile noastre *116* și *117* amabilității lui Byzantine Institute of America, întemeiat de regretatul Th. Whittemore. C. Mango și E. J. W. Hawkins, *The Apse Mosaics of St Sophia at Istanbul*, în „Dumbarton Oaks Papers" 19, 1965, p. 115 *sq.* Heinzkähler, *Die Hagia Sophia*, Berlin 1967, pp. 86—87.

b) *Narthex*

Lucrările de degajare a mozaicurilor de la Sfînta Sofia fiind inaugurate cu timpanul nartexului, imaginea care-l ocupă este cea mai bine cunoscută dintre toate mozaicurile Marii Biserici. O reproducem și noi *(il. 119, 120)* în calitate de mărturie de primă mînă asupra reluării artei sacre după iconoclasm. Fără să prejudiciem interpretarea pe care am propus-o în altă parte, să definim, în cîteva cuvinte, datele iconografice ale acestei imagini singulare care a făcut obiectul unui mare număr de exegeze. Este o imagine a lui Christos pe tron care binecuvîntează și ne prezintă, în evanghelia pe care o ține deschisă, cuvintele prin care se autodefinește: „Pacea să fie cu voi. Eu sînt Lumina lumii". Christos este flancat de două medalioane simetrice care închid un bust

al Fecioarei în rugăciune și bustul unui arhanghel. Avem de-a face în mod evident cu cele două personaje obișnuite ale scenei Bunelvestiri. La picioarele lui Christos, la stînga, se prosternează un împărat identificat, corect după opinia mea, cu Leon al VI-lea (886—912).

Publicația princeps și cea mai bună : Th. Whittemore, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Preliminary Report on the first year's Work, 1931—1932*, Oxford 1933, p. 14 *sq.*, pl. XII *sq.*

II. Decorația în mozaic a unei dependințe a Sfintei Sofia din Constantinopol

Elemente importante ale unei decorații în mozaic au fost descoperite în 1950 de Paul Underwood într-o mare cameră dreptunghiulară, în întregime boltită, aflată la înălțimea tribunelor în unghiul de sud-vest al Sfintei Sofia. Această încăpere se găsește exact deasupra vestibulului care precedă intrarea sudică a bisericii. Se ajunge la ea printr-o ușă situată la extremitatea sudică a galeriei de vest.

În prima ediție a prezentei lucrări am dat o scurtă descriere a ceea ce a rămas din această decorație în mozaic, bazîndu-mă pe notița publicată de Underwood, înainte de apariția cărții noastre, în „American Journal of Archeology" 55, nr. 4, pp. 367—370. Dar, de atunci, mai mulți savanți anglo-saxoni au revenit asupra acestor mozaicuri, le-au curățat, descris și comentat, și n-ar fi drept să trecem sub tăcere aceste lucrări. Iată-le pe cele mai importante : C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, în „Dumbarton Oaks Papers" VIII, 1962. Robin Cormack și Ernst Hawkins, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul : the Rooms above the South-West Westibul and Ramp*, în „Dumbarton Oaks Papers 31, 1977, pp. 177—251. În numeroase alte publicații recente aceste mozaicuri au făcut obiectul unor remarci și analize, inclusiv în prima ediție a prezentei lucrări, la pp. 193—194.

Mai multe motive au stîrnit interesul față de aceste mozaicuri : proasta lor stare de conservare implica încercarea de reconstituire teoretică a ansamblului : originalitatea selecției imaginilor și problema datării lor (curînd după sfîrșitul iconoclasmului) ; absența oricărui text literar și a inscripțiilor nu permitea „situarea" din punct de vedere cronologic a acestei opere cu mai multă precizie, fără un studiu prealabil ; în sfîrșit, definirea funcției localului decorat de aceste mozaicuri.

Nu putem decît felicita pe autorii lucrărilor consacrate acestor mozaicuri, dar, măsurîndu-le efortul,

constatăm cu regret că cea mai mare parte a problemelor ridicate n-au găsit răspunsuri precise și că, în mare, ceea ce puteam spune în 1957, pe baza primei notițe a lui Underwood, nu este decît în mică măsură completat sau modificat în textul meu din 1933.

Căci nu cunoaștem încă cu certitudine nici destinația localului (mare „secreton" al patriarhilor ?), nici data lui exactă (după Underwood, mă pronunțasem pentru sfîrșitul secolului al IX-lea ; perioada cea mai probabilă merge de la 847 pînă la 880), iar identificarea imaginilor conservate nu s-a îmbogățit decît cu o singură figură (fragmente). Deasupra porții, o Deisis, în timpanele laterale apostoli și patru patriarhi constantinopolitani cunoscuți ca apărători ai icoanelor : Gherman, Tarasie, Nichifor, Methodie ; sub boltă, Ezechiil, doi sfinți anonimi. Sfîntul Protomartir Ștefan ca orant, împăratul Constantin ca sfînt, o figură feminină care ar putea fi Sfînta Elena. În starea actuală a ansamblului nu se poate desprinde o idee conducătoare. Cu excepția patriarhilor, căci nimeni nu poate crede că alegerea celor patru patriarhi eroi ai luptei antiiconoclaste se datorează întîmplării. Dar s-a putut urmări și altă idee decît cea de a-i glorifica memoria acestor apărători ai ortodoxiei, fie că aceste mozaicuri sînt anterioare sau posterioare redactării *Synodicon*-ului. Ne aflăm în orice caz în epoca triumfului asupra iconoclasmului.

Singurul lucru pe care l-aș adăuga remarcilor mele din 1957 este că ne aflăm în fața singurei decorații a unui local ecleziastic bizantin în care se află reunite o serie de imagini de episcopi, fără ca acestora să li se alăture portretele împăraților, și în care victoria asupra iconoclasmului este atribuită în întregime Bisericii, cu excluderea rolului împăraților. Ceea ce confirmă fără îndoială ipoteza exprimată de autorii studiilor apărute între 1957 și 1982, potrivit cărora localul cu pricina depindea, într-un fel sau altul, de palatul patriarhilor, aflat în vecinătate.

12. Mozaicurile corului Bisericii Adormirii din Niceea

Înainte de incendiul din 1922 care a transformat-o în ruine, biserica Adormirii din Niceea oferea mai multe serii de mozaicuri, toate remarcabile. Nu le vom evoca aici decît pe cele din cor ; celelalte datează din secolul al XI-lea.

În absidă, se afla o Theotokos, în picioare și văzută din față, care ținea înaintea ei Pruncul binecuvîntînd *(il. 118)*. Ea se detașa singură pe fondul de aur al concăi, pe care se mai puteau zări cu claritate urmele unei mari cruci înlocuite de figura

Fecioarei. Deasupra ei, dintr-un segment de cer ieseau trei raze: cel din mijloc pornea dintr-o mînă a lui Dumnezeu binecuvîntînd și se oprea asupra lui Theotokos. Primele cuvinte ale primei stihiri a vecerniei mari din Duminica Ortodoxiei (sărbătoare fondată după 843) erau înscrise în semicerc de-a lungul segmentului de cer. Această rememorare a dogmei Logosului conceput înainte de veci, deasupra lui Iisus din brațele Maicii, dorea, în mod evident, să sublinieze originea divină a Pruncului și intenția de a înfățișa misterul întrupării.

Ca și la Sfînta Sofia din Constantinopol, decorația era completată cu figuri de îngeri. Dar, în loc de doi arhangheli, bolta din față prezintă patru figuri de îngeri anonimi care reprezintă fiecare un „ordin" angelic: *kyriotites, exousie, arche, dyuamis* (am păstrat ortografia legendelor). Sînt îngeri în costum de aparat, ținînd *labarum* și sferă și contemplînd un Tron al lui Dumnezeu care ocupă mijlocul bolții. Așa cum ne lasă să înțelegem inscripția, compoziția se inspira în special din psalmul 103 (102), 19—20, în care este vorba despre îngerii care slăvesc Scaunul lui Dumnezeu, simbol al împărăției sale. Tocmai pentru acest motiv „ordinele" alese evocă ideea de putere. Dar avem de-a face — și vom reveni asupra acestui punct — și cu o viziune a lui Dumnezeu (înlocuit de Tron) care anunță viziunea Pruncului, nașterea sa pe pămînt.

Aceste mozaicuri au fost cîndva datate în intervalul dintre cele două valuri iconoclaste, 780—815, cu excepția crucii care data cu siguranță din vremea iconoclaștilor. Dar Frolow, în „Byzantinoslavica" XII, 1951, p. 190, a avut dreptate să prefere deceniile care au urmat lui 843. Așa cum el a demonstrat, o anumită asemănare apropie chipurile Fecioarelor de la Niceea de cele de la Sfînta Sofia din Constantinopol. Mai mult, în vreme ce în acest interval reîntoarcerea la imaginile creștine monumentale pare să fi fost evitată, după 843 restaurarea mozaicurilor a fost generală, chiar dacă s-a desfășurat lent. În special la Niceea, Biserica triumfătoare în 843 a instalat în scaunul arhiepiscopal pe unul din omologeții martiri cei mai de vază, Ioanichie Graptos („înscris" pentru că, pe frunte, purta cuvintele injurioase la adresa icoanelor pe care călăii lui Theofil i le însemnaseră cu fierul roșu): puternic și energic, acest iconodul-martir era tocmai prelatul indicat pentru a reinstala mozaicurile în corul catedralei sale. Și inscripția dedicatorie ne face să credem că el nu a zăbovit să treacă la fapte. Într-adevăr, găsim folosit verbul *stêlô* care, sub forme înrudite, apare în cele două epigrame-inscripții care, la Constantinopol, comemorau, imediat după 843, restaurarea imaginii

lui Christos de pe Poarta de Bronz și a celei a Fecioarei din absida Sfintei Sofia La Niceea, un anu mit Naucratios (ale cărui rang și funcție le ignorăm) este cel care a reinstalat sfintele icoane : *stêloi Naukratios tas theias eikonas.*

Datorăm *ilustrația* noastră *118* lucrării lui Th. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin-Leipzig 1927. A se vedea, în afara manualelor, monografia Oskar Wulff, *Die Koimesis-Kirche in Nikäa und ihre Mosaiken*, Strasbourg 1903, și articolele citate de V. Lazarev, *Istoria picturii bizantine* (în rusește), p. 236 După 843 datează mozaicurile, ca și mine, O. Wulff și A. Frolow. Schmit și H. Grégoire au propus secolul VI, Delbrueck și Lazarev veacul al VII-lea, iar Wegand cel de-al VIII-lea (între cele două valuri iconoclaste).

13. Mozaicurile din absida și cupola Sfintei Sofia din Tesalonic

Așa cum am arătat mai sus, corul acestei biserici păstra elemente ale decorului din secolul al VIII-lea : tot ceea ce a rămas din mozaicurile care îmbrăcau bolta din fața absidei datează din această epocă, și credem că avem motive întemeiate pentru a atribui aceleiași campanii de lucru și crucea absidei, a cărei siluetă poate fi recunoscută de o parte și de alta a lui Theotokos pe tron *(il. 122)*.

Cele două mozaicuri pe care urmează să le descriem, pentru că le atribuim secolului al IX-lea, sînt Theotokos tronînd în absidă *(il. 122—123)* și Înălțarea din cupolă *(il. 124 sq.)*.

Maica Domnului înlocuiește crucea care, ca singură, decora la origine absida. Ea este reprezentată frontal, șezînd pe o bancă fără spătar, cu o figură greoaie, cu o siluetă îndesată, cap mare. Ea a fost realizată de către un mozaicar care n-a știut să evite deformarea efectului datorită suprafeței curbe a concăi, stîngăcie care poate fi pusă în legătură cu cea, mai puțin acuzată, a mozaicarului absidei Sfintei Sofia de la Constantinopol, pe care îl considerăm a fi, mai mult sau mai puțin, contemporan. Acolo, Fecioara pe tron nu este suficient de „legată" de zid și, contrar principiilor picturii bizantine, pare să plutească în fața zidului în loc de a face corp comun cu acesta. La Tesalonic, capul greoi al Fecioarei se înrudește cu cel al lui Christos din cupolă *(il. 121)*.

Mai mulți savanți au datat această Fecioară din absidă în secolul al XI-lea și chiar în cel de-al XII-lea. Dar, ca și mine (care prefer secolul al IX-lea cu restaurări ulterioare), toți acești eruditi nu se bazează decît pe considerente stilistice. Or, este evi-

dent că printre operele cunoscute ca datînd din secolele al IX-lea, al XI-lea și al XII-lea, nici una nu prezintă într-un mod complet trăsăturile stilistice ale Fecioarei din absida Sfintei Sofia din Tesalonic. Totuși, așa cum am arătat *supra*, pentru secolul al IX-lea dispunem de un foarte mic număr de mozaicuri care prezintă, fiecare, un stil diferit. Căci sîntem în epoca întoarcerii la o tehnică ce nu mai fusese deloc practicată vreme de o sută cincizeci de ani. Pentru secolele al XI-lea și al XIII-lea, bogăția operelor păstrate ne permite cunoașterea stilurilor „bizantine" ale acestei epoci. Dar nici una din picturile secolului al IX-lea nu ne oferă vreo similitudine cu stilul mozaicului de la Tesalonic. Acestea fiind spuse, nu mai insist asupra cronologiei precise a acestui mozaic care, de altfel, a suferit în mod sigur restaurări neîndemînatice. Vezi privirea generală asupra acestui mozaic, cu preferință pentru datarea în secolul al XI-lea, la Cormack, *o.c.*, pp. 193—194.

Pruncul pare să fie incisiv retușat, dar, după ce am examinat atent mozaicul cred că pot afirma că este eronat să distingem urmele unei prime versiuni. Ceea ce s-ar putea lua drept parte inferioară a trupului lui Iisus așa cum ar fi fost reprezentat la origine, nu e în realitate decît o porțiune a tunicii Fecioarei.

Calota cupolei este ocupată de o Înălțare. În centrul calotei, purtat de doi îngeri, planează Christos Pantocrator, într-o aureolă. De-a lungul marginii, o Fecioară orantă și doisprezece apostoli asistă la Înălțare, într-un peisaj cu arbori ; doisprezece măslini sînt plasați între siluete, iar Fecioara este încadrată de doi mici palmieri (un palmier asemănător, dar dedublat, apare în partea calotei opusă Fecioarei). Sub picioarele apostolilor, solul este realizat din pietre mari, neregulate și stranii, multicolore, mai compact și înverzit în jurul Mariei. Frunzișul măslinilor e împărțit în două părți egale, cea din dreapta fiind luminată de numeroase blicuri aurii. Se poate afirma că, în afara unor restaurări parțiale, între care figura îngerului din dreapta Fecioarei (?), întregul mozaic al calotei a fost executat dintr-o dată. Charles Diehl, care separa pe Christos de celelalte imagini de pe margine, se înșela ; încă din 1908, Ainalov, în „Viz. Vrem.", p. 535, arăta că toate mozaicurile cupolei sînt contemporane ; cf. mai apoi, M. Kalliga, *Die Hagia Sophia von Thessalonike*, Würtzburg 1935, p. 37.

Întregul ansamblu al acestui mozaic poate fi atribuit secolului al IX-lea, căci, dacă fizionomia lui Christos și întreaga sa siluetă îndesată ne trimit cu gîndul la mozaicul nartexului Sfintei Sofia din Con-

stantinopol, care datează din *cca.* 900, Fecioara și apostolii de pe marginea cupolei, în ciuda originalității lor stilistice, își găsesc analogii între operele acestei epoci, așa cum crucea din mîinile Sfîntului Andrei pledează pentru o origine constantinopolitană a modelului. Aș atrage în mod deosebit atenția asupra proporțiilor svelte ale siluetelor, în comparație cu cea a lui Christos și, în special, asupra siluetei Fecioarei *(il. 125)*, subțire, cu umerii căzuți, ca și Theotokos din absida Adormirii din Niceea, cu fața prelungă ca a îngerului de pe arcul absidei Sfintei Sofia din Constantinopol. Aripile uriașe și depărtate de trup ale îngerului din stînga Fecioarei *(il. 126)*, cu lungi pene curbate la extremități, remarcabile prin culorile lor (mai multe nuanțe de ocru, apoi diferite nuanțe de albastru, albastru străbătut de alb)) se înrudesc cu minunatele aripi ale marelui înger din corul Sfintei Sofia din Constantinopol. Disproporția, adesea jenantă, între cap, mîini și picioare, cu tendință spre acromegalie, este o altă trăsătură tipică a figurilor înălțarii (apostoli, îngeri ; *il. 128, 129*). Ea se regăsește, deși mai puțin accentuată, pe mozaicul timpanului nartexului Sfintei Sofia din Constantinopol *(il. 120)* sau chiar în mozaicurile secolului al IX-lea din țările latine : capela San Zeno de la Roma, Germigny-des-Près. În sfîrșit, schematismul draperiilor (cîteva pliuri lungi, drepte, separate printr-o rețea de lumini convenționale) și mai ales al membrelor și al capetelor personajelor, cu trăsături greoaie, mărturisește o fază de evoluție a picturii bizantine anterioară valului antichizant din secolul al X-lea prelungit pînă în veacul următor, culminînd cu stilul de la Daphni. Toate aceste observații ne invită să optăm pentru secolul al IX-lea ca dată probabilă a marelui mozaic de la Sfînta Sofia din Tesalonic. Din inscripția însoțitoare aflăm că el a fost opera unui episcop pe nume Pavel. Or, lista titularilor cathedrei Tesalonicului cunoaște doi Paveli care l-au ocupat, unul în secolul al IX-lea, iar celălalt în cel de-al XI-lea. După părerea noastră, numai primul Pavel poate fi luat în considerare, și numele său, înscris pe dedicație, se coroborează cu concluziile rezultate din examinarea directă a cupolei. J. I. Smirnov („Viz. Vrem." VII, 1900, p. 60 *sq.*) apoi D. V. Ainalov (*ibid.* XV, 1908, p. 535) și N. P. Kondakov (*Makedonia*, Sf. Petersburg 1909, p. 100) l-au atribuit, ca și noi, secolului al IX-lea (885—886) și, în consecință, primei perioade care a urmat după sfîrșitul iconoclasmului. Frumoasele fotografii de detaliu de care dispunem astăzi îi vor permite cititorului să verifice concluziile noastre și să alăture astfel, în mod definitiv sper, mozaicurile absidei și ale cupolei Sfintei Sofia din Tesalonic mi-

ci lui număr de picturi monumentale care s-au păstrat din această epocă. Împreună cu savanții ruși citați mai sus, le datez în timpul păstoriei arhiepiscopului Pavel, contemporan și corespondent al lui Fotios, adică în 885 (cf. *Sancti Photii..., Epistolae XLV*, ed. Papadopoulos-Kerameus, St. Petersburg 1896, p. 19, cf. p. III, XIII). Fecioara tronînd din absidă ar putea fi contemporană sau puțin anterioară; ea a fost restaurată în veacul al XI-lea.

14. Psaltiri ilustrate

Vom reproduce mai multe miniaturi care aparțin ilustrației a patru manuscrise diferite de psaltiri bizantine decorate cu picturi marginale. Aceste manuscrise formează o „familie" ai cărei membri cei mai vechi datează de la sfîrșitul secolului al IX-lea. Cred că aceste manuscrise au fost confecționate în aceeași epocă și în același scriptoriu, poate chiar, în parte, de același artist. Versiunile posterioare aparțin tuturor epocilor, între secolele al XI-lea și al XV-lea (completate de copii rusești mai tîrzii).

De la N. P. Kondakov, primul care a studiat aceste manuscrise ilustrate, se admite în general că picturile care le decorează au fost executate într-o mănăstire (Sfîntul Ioan din Studion, Constantinopol, sau într-o alta) și reprezintă ramura monastică și populară a artei bizantine din veacul al IX-lea și din cele posterioare. Dar această opinie trebuie definitiv abandonată în privința celor mai vechi manuscrise, o dată cu cercetările lui N. Malicky asupra textului acestor manuscrise de la sfîrșitul veacului al IX-lea. Într-adevăr, el a putut să stabilească că psalmii sînt însoțiți aici de ruburici corespunzînd tipicului caracteristic Sfintei Sofia din Constantinopol. În umbra catedralei capitalei bizantine deci, și nu într-o mînăstire, s-a ivit ilustrația psaltirilor. Și cum patriarhia constantinopolitană era în secolul al IX-lea un centru de aleasă educație, ne așteptăm să găsim în acest ciclu de imagini religioase exact opusul unei arte folclorice.

Nu cunoaștem o dată mai precisă pentru această ilustrație, dar, dat fiind, pe de o parte, faptul că se regăsesc aici imagini inspirate din evenimentele celui de-al doilea val iconoclast (Sinodul din 815), iar pe de alta că avem de-a face cu o iconografie religioasă, de neconceput, firește, sub patriarhii iconoclaști, de pînă în 843, această ilustrație nu a putut fi creată înaintea acestei date. Pe de altă parte însă, trei din aceste manuscrise datează de la sfîrșitul secolului al IX-lea, ciclul de imagini fiind deci inventat înainte de 900. Cu alte cuvinte, acest ciclu

s-a născut în a doua jumătate a veacului al IX-lea. Contrar a ceea ce s-a admis pînă acum, cred că putem să precizăm şi mai strîns această datare cu o apreciabilă şansă de succes. Din moment ce e vorba despre opere create la patriarhia constantinopolitană, avem deci ceva mai multe puncte de sprijin decît dacă ne-am fi aflat în faţa unor manuscrise de origine necunoscută. Să amintim deci mai întîi că dintre cei trei prelaţi care au ocupat cathedra patriarhală a Constantinopolului în această vreme, Methodie a păstorit doar patru ani (843—847), în timp ce Ignatie (847—858, 867—877) şi Fotios (858—867, 877—887) au fost în funcţie vreme de aproape patruzeci de ani. Aprioric deci, sînt mult mai multe şanse ca ilustraţia psaltirilor să fi fost compusă în anturajul acestor doi prelaţi. Or, dintre ei, alegerea noastră înclină către Fotios pentru mai multe considerente. Ignatie fusese acuzat că neglija memoria patriarhului Nichifor, în timp ce acesta din urmă a fost în mod special onorat, singurul dintre patriarhii ortodocşi, în mai multe dintre miniaturile psaltirilor. Dimpotrivă, păstoria lui Fotios a fost mai favorabilă unei iconografii de acest gen, asupra căreia vom reveni. Se ştie de altfel că Fotios însuşi a compus o catenă de comentarii la psalmi (operă dispărută) şi că a fost în mod special atras de exegeza Psaltirii. În scrisorile sale către Amfilohie şi în alte lucrări, se regăsesc fragmente din aceste comentarii la psalmi. În acelaşi timp, tocmai în prima păstorie a lui Fotios, unul din prietenii săi cei mai apropiaţi, personaj cu deosebire odios lui Ignatie, adversarul lor comun, episcopul Grigorie Asbestas, pictor cunoscut, a executat într-un manuscris (cf. *supra*) un ciclu de miniaturi care, prin caracterul lor de polemică religioasă denunţînd adversarii, şi prin interpretarea lor (adversar comparat cu diavolul, cu Antichrist, cu Simon Magul) se înrudesc strîns cu miniaturile psalmilor, cu singura deosebire că picturile lui Grigorie Asbestas îl vizau pe patriarhul Ignatie, iar cele ale psaltirilor pe patriarhul iconoclast Ioan Grămăticul şi pe alţi iconoclaşti. Apropierea mi se pare cu atît mai concludentă cu cît nu cunoaştem alte exemple bizantine de picturi polemice, nici printre operele ce ni s-au păstrat, nici printre cele descrise de autorii vechi.

Atribuirea ilustrării psaltirilor epocii lui Fotios e corelată cu alte observaţii amintite pe scurt aici, fiindcă au fost tratate pe larg în studiul nostru asupra miniaturilor şi mozaicurilor: tocmai pe sigiliile lui Fotios apar cele două tipuri ale imaginii lui Theotokos ce vor reveni în paginile psaltirilor în care este vizibilă intenţia de a reprezenta icoana.

La prima vedere, locul deţinut de patriarhul Nichifor în acest ciclu de miniaturi, ca şi pasiunea cu

care ele polemizează cu iconoclaștii, ar putea să ne conducă spre o dată mai apropiată de 843 și deci, către epoca primului patriarh ortodox, Methodie, ipoteză ce nu poate fi menținută din mai multe motive, dar mai cu seamă pentru că miniaturile îl reprezintă pe Nichifor ca pe un sfînt. Or, el n-a fost canonizat decît în 847, data mutării moaștelor sale la Sfinții Apostoli din Constantinopol și an al morții lui Methodie în același timp. Miniaturile ar fi deci posterioare păstoriei lui și, fiindcă alcătuirea lor în vremea lui Ignatie pare și ea improbabilă, rămîne să optăm deci pentru primul pontificat al lui Fotios.

Or, cei cincisprezece ani care despart începutul pontificatului său de suprimarea oficială a iconoclasmului nu prezintă un obstacol în calea explicării polemicii antiiconoclaste ce stă la baza ilustrării psaltirilor, deoarece iconoclasmul nu s-a lăsat învins în 843 și deținem dovezi formale ale luptei pe care Biserica, tocmai sub Fotios, a continuat să o poarte împotriva acestei erezii în anii 860 și 870. Fotios, care a convocat un sinod al cărui scop esențial a fost acela de a se opune tocmai credințelor iconoclaste, este cel mai nimerit pentru a inspira o imagistică antiiconoclastă legată de o carte atît de frecvent utilizată ca psaltirea. Dacă, potrivit adversarului său Nichita, Fotios plănuise să trimită împăratului Occidentului manuscrisul actelor sinodului antiignatian împodobit cu imagini făurite de Grigorie Asbestas, el ar fi putut tot atît de bine să răsfoiască psaltiri conținînd miniaturi polemice antiiconoclaste. Totodată, reabilitîndu-l pe patriarhul Nichifor, eruditul Fotios ar fi fost cel mai capabil dintre prelații constantinopolitani să se slujească, în polemica prin imagine, de temele și argumentele strînse de Nichifor în *Antirrhetici* îndreptați împotriva iconoclasmului. Or, observăm multiple și izbitoare corespondențe între scrierile lui Nichifor și miniaturile cu subiect evanghelic din psaltiri. De altfel, scrierile lui Fotios reiau și ele sau dezvoltă unele din temele îndrăgite de Nichifor, în special pe cea a lui Christos suveran suprem al comunității umane reunite în Biserică, independentă de imperiul creștin. Diarhia din *Epanagoga* lui Fotios constituie încununarea acestei teze.

Psalmii ilustrați greceși sînt opere complexe care nu interesează studiul de față decît în mod parțial, de aceea nu avem intenția de a-i studia aprofundat sau de a evoca toate problemele pe care le ridică. Contribuția noastră nu privește decît originea acestei ilustrații, pe care considerațiile anterioare ar lămurit-o ca aparținînd primei păstorii a lui Fotios (858—867). Această operă foarte savantă a văzut lumina zilei în anturajul imediat al patriarhului, și

înclinăm chiar să admitem că cele trei exemplare de la sfîrșitul secolului al IX-lea ar putea proveni, toate trei, din atelierul patriarhal. Toate trei prezintă psalmii după tipicul de la *Sfînta Sofia*, au scriitura asemănătoare și picturi foarte înrudite. Sîntem tocmai în epoca multiplicării cărților (cf. *Prochiron*), iar întoarcerea la imagistica religioasă nu putea decît să favorizeze extensiunea acestui gen de întreprindere și în domeniul cărții ilustrate. Dat fiindcă cele trei exemplare se aseamănă atît de tare, fără ca să depindă unul de celălalt, ne-am putea gîndi la un atelier în plină activitate în care anumite imagini importante sînt opera nouă și originală a unui maestru care le variază uneori de la un codice la altul (e cazul anumitor imagini legate de iconoclaști), restul fiind împrumutat de la unele modele mai vechi ce revin peste tot. Firește, nu este cazul aici să studiem mai îndeaproape metodele precise care au stat la baza elaborării ilustrațiilor marginale ale acestor psaltiri. Cazul este deosebît de interesant, știut fiind că opera în ansamblul ei nu este mai nouă de jumătatea a doua a secolului al IX-lea, ceea ce nu exclude deloc reutilizarea ocazională a modelelor de origini cît se poate de diverse și îndeosebi, modele preiconoclaste, în cazul imaginilor inspirate din cărțile istorice ale Vechiului Testament. Și mai remarcabilă încă, fapt cu totul excepțional în Bizanț, este inițiativa ilustratorului de a face dintr-un ciclu de miniaturi al unei cărți canonice o oglindă a polemicilor religioase și chiar a evenimentelor reale ale vremii sale, de a tranasforma imagistica unor manuscrise liturgice într-un instrument de acțiune religioasă practică. Și fiindcă, pe de altă parte, multe dintre miniaturi dovedesc un meșteșug abil, spirit de observație, uneori chiar maliție și adesea originalitate, calități pe care, mai tîrziu, nici un copist bizantin nu va ști să le înțeleagă și să le păstreze, ne întrebăm chiar dacă n-avem de-a face cu opera lui Grigorie Asbestas însuși sau a unuia dintre imitatorii săi direcți. Se va vedea pînă la ce punct anumite miniaturi din psaltiri confruntate cu descrierea miniaturilor autentice ale lui Asbestas favorizează această ipoteză. Ceea ce a fost luat drept vervă populară în arta psaltirilor nu se poate opune atribuirii ipotetice unui pictor-prelat din anturajul savantului Fotios, de vreme ce știm din mărturiile unui contemporan că el era autorul unor picturi al căror subiect și legendă le scoteau de la bun început din rîndul operelor „distinse". E de ajuns, de altfel, să recitim scrierile prelaților contemporani ca să înțelegem că vervа așa-zis populară și vulgaritatea limbajului nu erau privilegiul oamenilor simpli.

a) *Psaltirea Hludov*

Psaltire grecească cu foarte numeroase ilustrații marginale, numită astfel după fostul ei proprietar, negustor moscovit de la mijlocul secolului al XIX-lea. Se păstrează astăzi la Muzeul Istoric din Moscova [141]. Vom reproduce mai multe picturi din acest manuscris, care este unul dintre cele mai vechi și desigur cel mai complet din cele trei exemplare de la sfîrșitul secolului al IX-lea (celelalte două sînt *Paris grec* 20, incomplet și *Athos Pantocrator* 61). Din nefericire, numeroase imagini din acest manuscris au fost retușate, iar o mare parte din text rescris, în principal la sfîrșitul secolului al XII-lea (v. Lazarev, în „Byz. Zeit." XXIX, p. 279 *sq.*). Totuși aceste retușuri nu desfigurează imaginile pe care le reproducem după fotografiile din colecția de la Ecole des Hautes Etudes (executate cu concursul Bibliotecii Frick din New York).

F. 9v. *Psalm* 9, 33. Pentru a ilustra cuvintele lui David „Ridică-te Doamne", ne este arătat psalmistul înclinat în fața lui Iisus și făcînd un gest din care se înțelege că vorbește. Christos tocmai se ridică de pe marginea unui pat funerar sau a unui sarcofag. In spatele lui se înalță ediculul-mausoleu, cu o bază cu trei trepte și un *ciborium* prevăzut cu perdele. Legendă : ΔΑΔ ΠΡΟΦΗΤΕΥΩΝ ΠΕΡΙ ΤΗC ΑΝΑCΤΑCΕΩC ΤΟΥ ΚΥ *(il. 149)*.

F. 23r. *Psalmul* 25, 4. Patriarhul Nichifor în picioare, frontal, ține într-o mînă acoperită de un fald al felonului său o *imago clipeata* a lui Christos, pe care îl adoră arătîndu-l cu cealaltă mînă. Numele și titlul lui Nichifor, la stînga, dispuse vertical.

În josul aceleiași pagini, *Psalmul*, 25, 9—10. Conciliul iconoclast din 815. Așezați alături, un demnitar laic reprezentîndu-l pe împărat (sau Leon al V-lea el însuși) și un episcop (patriarhul iconoclast Teodot ?) ; alți prelați și laici de o parte și de alta a personajelor așezate care poruncesc distrugerea imaginilor ; la dreapta, un laic înarmat cu o bidinea cu o coadă lungă și un episcop mînuind o prăjină văruiesc o *imago clipeata* a lui Christos ; în fața acestor iconoclaști, un mare vas umplut cu un amestec de var și apă. Pictura este în stare proastă de conservare.

F. 35v. *Psalmul* 36, 35. Un personaj de talie înaltă, ținînd o pungă și un arc (?) ; la stînga un diavol care suflă în direcția sa (suflul este reprezentat) și întinde spre el cele două mîini ; lîngă diavol, un recipient umplut cu bani (?) și o pungă. Pictură ștearsă, ca și lunga inscripție care o însoțea și care începea prin IANNIS : este vorba deci de patriarhul iconoclast Ioan Grămăticul (837—843) zis

Iannis, pe care imaginea îl reprezintă ca simoniac *(il. 155)*.

F. 45r. *Psalmul* 45 (46), 7. Răstignirea. Christos, în *colobium* este reprezentat mort pe cruce; are capul înclinat şi ochii închişi. Sîngele curge din coasta sa deschisă şi din mîini, poate şi din picioare. Deasupra lui, soarele şi luna, pe două discuri: capetele celor două personificări par să se întoarcă sau sînt marcate de o umbră (eclipsă). Sub crucea lui Christos, craniul lui Adam. Cei doi tîlhari sînt şi ei morţi; cel bun este mort cu capul ridicat către Christos (în ciuda ochilor închişi), celălalt a murit cu capul căzut înainte. Sîngele curge din mîinile celor doi tîlhari. Doi soldaţi la dreapta crucii. Şi mai la dreapta, un grup de regi cu loros, fără coroane: primul ridică din umeri şi îşi mişcă braţul stîng în semn de mirare. În spatele regilor, mai mulţi tineri, din care unul priveşte spre cruce şi, în semn de mirare, îşi duce mîna la gură. În faţa acestuia, un personaj din profil, bărbos, în tunică şi mantie se adresează ultimelor două figuri din scenă: un personaj în veşminte de demnitar (mantie reţinută de o fibulă perlată) face un gest oratoric şi ţine în stînga, ascunse sub mantie, mai multe suluri legate cu o panglică. Acest personaj cu alură nobilă (spre deosebire de mişcările neliniştite ale regilor) vorbeşte cu interlocutorul său, privindu-l pe Răstignit; în spatele lui, un tînăr imberb, în tunică şi mantie, priveşte spre Christos şi îl arată cu degetul. Legenda, alături de ultimele două figuri: ΕΛΛΗΝ[ΕC]... ΔΙΟΝVCΙΟC. Demnitarul cu sulurile este deci Dionisie Areopagitul. Costumul său este cel al unui membru al Areopagului din Atena aşa cum şi-l imaginau bizantinii. Regii stupefiaţi sînt cei evocaţi de versetul psalmului. Am dat deja în comentariul nostru explicaţia acestei imagini care este un hapax *(il. 157)*.

F. 51v. *Psalmul* 51 (52), 9. Două imagini suprapuse: deasupra Sfîntului Petru îl calcă în picioare pe Simon Magul, întins cu burta la pămînt şi scăpînd din mîini un vas din care se revarsă monede. Legenda: ΠΕΤΡΟC ΚΑΤΑΡΓΕΙ ΣΙΜΟΝΑ ΤΟΝ ΜΑΓΟΝ ΔΙΑ ΤΗΝ ΦΔΙΑΡΓVΡΙΑΝ ΑVΤΟV. Dedesubt, o imagine paralelă: patriarhul Nichifor păşeşte peste Ioan Grămăticul (Iannis) patriarhul iconoclast, şi îl arată cu degetul mîinii drepte în timp ce în stînga ţine o *imago clipeata* a lui Christos. Ereziarhul are părul vîlvoi, iar din punga sa se revarsă monede de argint. Legenda: ΝΙΚΗΦΟΡΟC ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΑΠΟΔΕΙΚΝVΩΝ ΙΑΝΝΗΝ ΤΟΝ ΔΕVΤΕΡΟΝ ΣΙΜΟΝΑ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΜΑΧΟΝ *(il. 150)*.

F. 63r. *Psalmul* 67 (68), 2. Christos îi eliberează pe Adam şi pe Eva din puterea lui Hades. Pe fondul unei mandorle, Christos îl trage la el pe Adam; Eva

apare în spatele acestuia şi înalţă un braţ în semn de rugăciune. Mandorla şi protoplastele sînt aşezate pe pîntecele unui Hades personificat de un bătrîn robust şi uriaş, culcat cu capul în jos, răsturnat de Christos-biruitorul. Uriaşul învins pare să schiţeze un gest prin care cere îndurare ; picioarele sale sînt îndoite din genunchi. Patru mici demoni fug dinaintea lui Christos. Siluetele lor monocrome indică fiinţe de aspect diferit : fiinţe păroase care seamănă cu nişte insecte. Legenda : TON ΑΔΑΜ ANACTΩN O XC EK TΓ ΑΔΟΥ şi, lîngă demoni : ... OI EXΘPOI TOV ΘV *(il. 159).*

F. 64r. *Psalmul* 67 (68), 16. Detaliul unei picturi care-l arată pe David în faţa medalionului Fecioarei cu Pruncul fixat în vîrful unui munte (Sion) ; la poalele acestui munte zace piatra care s-a desprins din el (simbol al lui Christos, muntele fiind simbolul lui Theotokos) şi Daniil întins pe patul său şi însoţit de legenda : ΔANIHL ΠΡΟΦΗTEVEI EIC TO OPOC TO MEΓA. Nu vom reproduce decît medalionul-icoană al Fecioarei : imagine frontală a Maicii, cu mîinile pe umerii Pruncului : tip Nikopéa *(il 145).*

F. 67r. *Psalmul* 68 (69), 22. Două imagini apropiate, pentru a le pune în evidenţă paralelismul. Sus, în dreapta, în prezenţa unui purtător de lance, un soldat înarmat cu un scut rotund duce la buzele lui Christos răstignit un burete îmbibat cu oţet şi fiere. Legenda : OVTOI... (probabil inspirată de *Matei XXVII*, 34). Un crater la picioarele crucii care se înalţă în vîrful unei stînci. Jos, în stînga, doi iconoclaşti, un laic cu părul vîlvoi şi un *episcop* : primul ţine un băţ cu care văruieşte o *imago clipeata* a lui Christos. În faţa iconoclaştilor, un crater asemănător cu cel de la picioarele crucii, dar mai mare. Legenda : EIKONOMAXOI KAI OUTOI MHΞANTEC YΔΩP KAI ACBESTON EΠI TO ΠPOCΩΠON *(il. 144).*

F. 67v. *Psalmul* 68 (69), 28. Evreii mituiesc paznicii mormîntului lui Christos. Primul dintre cei trei soldaţi care stau în picioare în faţa mormîntului ţine o batistă în care un bătrîn aruncă monede ; mai multe personaje îl însoţesc pe bătrîn. Lungă legendă din care nu descifrez decît prima jumătate (vertical, de-a lungul paginii), se continuă orizontal... TA APΓVPIA EΓEV(C)ANTO KAI ΠPOCEΘHKAN ANOMIAN EIII ANOMIA(N).

Dedesubt, ca o replică la pictura precedentă, un episcop inspirat de un demon hirotoneşte doi preoţi care-i întind pungi cu bani. În stînga, episcopul ţine o cupă plină cu monede de argint ; el are părul vîlvoi, în timp ce preoţii poartă tonsură, înconjurată de smocuri de păr foarte bogat. E probabil că pictorul a exagerat pentru a da o alură caricaturală acestor figuri de simoniaci. Demonul pe care o legendă îl

numeşte ΦVΛΑΡΙVΡΟC ΔΑΙΜΩΝ este un personaj de culoare închisă care, sosit din dreapta, şopteşte la urechea episcopului. El nu este înveşmîntat decît într-un văl (?) care-i acoperă umerii şi braţele şi din care se detaşează, în spate, un fald agitat de vînt. Legende : CIMΩNIAK(OI)... K(AI) THN TOV XV EIKONA ATIMAZONT(EC) ΠΡΟCΘΗΚΗΝ THC ANOMIAC AVT(ΩN) EPΓAZONT(EC). Această legendă dovedeşte că simoniacii reprezentaţi de pictură sînt în acelaşi timp şi iconoclaşti. Dat fiind că această pictură a fost concepută ca un pendant la cea precedentă, este aproape sigur că ilustratorul a vrut să zică, asemeni evreilor de mai sus, că, iconoclaştii au contopit ostilitatea lor faţă de imagini cu simonia. *(Il. 143).*

F. 70v. *Psalmul* 72 (73), 9—10. Eretici care-şi înalţă gurile spre cer în timp ce limbile lor parcurg pămîntul. Este singura pictură din psaltirea ilustrată în care tendinţa către reprezentarea caricaturală a adversarilor (cf. coafurile de mai sus) degenerează în imagini monstruoase. Ea nu poate fi deci citată ca tipică pentru acest ciclu de ilustraţii (aşa cum face, de pildă, Charles Diehl, *Manuel d'Art byzantin* I, fig. 182 de la p. 310). În schimb, nu a fost relevat pînă acum un detaliu esenţial : în timp ce psalmul vorbeşte despre cei mîndrii şi despre ipocrizia lor, legenda îl interpretează într-o manieră semnificativă : ereticii care vorbesc împotriva lui Dumnezeu : OI AIPETIZONTEC K(AI) ΛΑΛΟVΤΝΕS ΚΑΤΑ ΤΟV ΘV. În concepţia unui pictor din veacul al IX-lea aceştia nu-i puteau desemna decît pe iconoclaşti. Crucea de deasupra segmentului de cer a fost adăugată, iar capetele celor doi eretici retuşate *(il. 154).*

F. 72v. *Psalmul* 73 (74), 12—14. Răstignirea cu Christos mort pe cruce (ochii închişi, capul aplecat). Christos nu poartă decît un *perizoma* în jurul şoldurilor. Soarele şi luna sub formă de discuri monocrome, cu o semilună înscrisă într-un disc : iconografie care indică eclipsa celor doi aştri. Un soldat aplică lovituri de graţie şi face să ţîşnească sîngele din rana pe care a deschis-o în coasta lui Iisus. Fecioara şi Ioan cu mîna ridicată la gură în semn de tristeţe ; Fecioara ţine o batistă, aluzie la lacrimile pe care le varsă. Un soldat în spatele acestor figuri. La picioarele crucii, craniul lui Adam. Legenda : (CΩ)ΤΗΡΙΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΓΙΑΝ ΠΟΛΙΝ Aceste cuvinte reflectă versetul 12 şi, citînd pe nume „oraşul sfînt", îl identifică cu „mijlocul pămîntului" la care se referă psalmul. Tot în această lumină se justifică şi prezenţa craniului lui Adam care apare la baza crucii. *(Il. 156).*

F. 79r. *Psalmul* 77(78), 68—69. Imaginea Fecioarei cu Pruncul inspirată de icoana Hodighitria. Ea apare

deasupra unui zid care precedă un edicul plasat în vîrful unui munte înalt pe care legenda îl desemnează drept Η ΑΓΙΑ CIΩN *(il. 146)*.

F. 85v. *Psalmul* 85(86), 9. Christos stînd pe un dîmb binecuvintează un grup de personaje care i se închină. Se disting, urmate de un grup de figuri imberbe şi necaracterizate, cinci figuri princiare: primul, bătrîn cu barbă căruntă, poartă o amplă mantie şi un văl împrejurul capului; o bonetă este aşezată poate pe acest văl, dacă nu este vorba cumva de vîrful unui capuşon. Al doilea personaj este tot un bătrîn; poartă un veşmînt lung monocrom şi o coroană compusă dintr-un inel (perlat?) şi trei elemente triunghiulare prevăzute cu cîte o mare perlă. Al treilea şi al patrulea personaj se aseamănă. Sînt de tip semitic acuzat (nas coroiat, buze groase şi barbă ascuţită). Dar în timp ce unul poartă pe cap o bonetă înaltă, perlată la bază şi prevăzută cu o bandă lată verticală, celălalt îşi înconjură capul cu o simplă bandă, în felul diademelor antice. Din veşmintele lor nu se distinge decît vesta lungă peste genunchi şi pantalonul iranian. În sfîrşit, ultimul principe are un cap mare şi mustăţi (poate şi o barbă scurtă); poartă o diademă de tip antic, adică o panglică suplă cu capetele fluturînd în spatele capului, agitate de vînt. Legendă: ΤΑ ΕΘΝΗ ΠΡΟCΚΥΝΟVCIN *(il. 153)*.

F. 86v. *Psalmul* 86(87), 5. O icoană a Fecioarei cu Pruncul în faţa zidurilor Ierusalimului, reprezentate de o bazilică şi un turn (Sfîntul Mormînt) închise de o incintă. Icoana lui Theotokos îi înfăţişează pe Maică şi pe Prunc din faţă, cu mîinile Mariei pe umerii Fiului ei: tipul Nikopéa. În faţa icoanei se află David, care face un gest de orator. Legende: ΔΑΔ ΠΡΟΦΗΤΕVΕΙ, alături de David; Η ΑΓΙΑ CIΩN deasupra arhitecturilor *(il. 148)*.

F. 97v. *Psalmul* 96(97), 11. Două imagini alăturate ca să ilustreze acelaşi verset şi mai ales cuvintele „Lumina a răsărit celui drept". Aşa cum dau să se înţeleagă cele două legende, această lumină este identificată cu Christos, în vreme ce dreptul este în primul caz Sfîntul Petru, iar în cel de-al doilea Sfîntul Eustatie. Cea dintîi imagine ne prezintă bustul Sfîntului Petru într-un cadru în formă de edicul simbolizînd închisoarea apostolului. Sub miniatura corespunzătoare, complet ştearsă, din Psaltirea datînd din secolul al IX-lea *Paris. grec.*, 20, f. 9v, se poate citi legenda: Ο ΑΓΙΟC ΠΕΤΡΟC ΕΝ ΦVΛΑΚΗ. Şi, într-adevăr, din închisoarea sa, Petru a fost eliberat de către o lumină theofanică. În *Psaltirea Hludov*, legenda spune: ΦΩC Ο ΧC ΕΙC ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΠΕΤΡΟΝ. A doua imagine prezintă un medalion al lui Christos fixat între coarnele unui cerb şi pe Sfîn-

tul Eustatie care, scăpînd lancea şi scutul, îngenunchează pe şea pentru a adora această viziune. De data aceasta, Christos-lumina este o imagine a lui Christos apărută în mod miraculos unui persecutor al creştinilor, a cărui convertire s-a datorat unei icoane. Legenda este concepută exact ca şi precedenta : ΦΩC O $\overline{\text{XC}}$ EIC TON AΓION EVCTAΘHN *(il. 158)*. Fără a prelungi aici discuţia asupra raportului dintre cele trei psaltiri din veacul al IX-lea, să semnalăm interesul pe care-l prezintă confruntarea acestei miniaturi cu cea, cu acelaşi subiect, din versiunea *Paris, grec.*, 20, f. 9v (Omont. *Facsimiles*, pl. LXXIII), fiindcă ambele imagini sînt fericit compuse fără a se copia una pe cealaltă, ci interpretînd în mod diferit motivele date. În ambele cazuri avem de-a face cu un adevărat artist.

b) *Psaltirea de la Muntele Athos, Pantocrator N° 61*

Aşa cum am mai spus, acest manuscris aparţine aceleiaşi familii ca şi *Psaltirea Hludov*. Ceea ce nu înseamnă că el nu prezintă un anumit număr de variante suficient de depărtate pentru a înlătura ideea unui acelaşi prototip. Ne-am exprimat deja părerea asupra acestor divergenţe. Stilul picturilor acestui manuscris este mai rudimentar, dar arta lui nu este lipsită de vervă. Fotografiile noastre sînt, din nefericire, destul de nesatisfăcătoare (Colecţia Hautes Etudes, Paris, Misiunea G. Millet 1920) [142].

F. 24v. *Psalmul* 9, 33. Am descris deja şi am reprodus *(il. 149)* pictura din *Psaltirea Hludov* care corespunde aceluiaşi text. Pictura din *Psaltirea Pantocrator 61* înfăţişează tot Învierea lui Christos, într-o manieră foarte asemănătoare *(il. 147)*. Dar în loc de a sta aşezat pe patul funerar sau pe sarcofag, Christos apare aici — vizibil pînă la genunchi — în poarta mausoleului său. El stă în picioare, uşor aplecat înainte şi, pe punctul de a părăsi mausoleul, face un semn de binecuvîntare. În faţa lui, o piatră cubică, probabil cea care închidea intrarea Sfîntului Mormînt. Ca şi în imaginea din *Psaltirea Hludov*, lîngă această scenă a Învierii se află figura lui David. Legendă : ΠPOΦHT(HC).

F. 16r. *Psalmul* 25, 4 şi 9—10. Cele două imagini care, pe f. 23r a *Psaltirii Hludov*, sînt reprezentate una deasupra celeilalte şi formează două subiecte independente, apar aici una lîngă cealaltă ceea ce înseamnă că în concepţia ilustratorului ele formează un întreg, sau, mai exact, cele două părţi antitetice ale unei demonstraţii prin imagine. Poziţia şezînd a patriarhului Nichifor (care stă în picioare în *Psaltirea Hludov*) şi legenda care-l însoţeşte fac încă şi mai evident paralelismul celor două părţi complementare ale ilustraţiei.

Toate picturile de pe această pagină sînt reunite pe marginea laterală, a cărei lățime este mai mare tocmai în acest scop. La stînga, patriarhul Nichifor stă așezat pe un scaun de lemn fără spătar, precedat de un suppedaneum. El este întors spre dreapta, spre imaginea conciliului, dar capul este reprezentat frontal, privindu-l pe spectator. Nichifor ține în mîna stîngă, voalată, o *imago clipeata* a lui Christos pe care o adoră indicînd-o cu mîna dreaptă. La picioarele lui Nichifor, întinși la pămînt, un episcop și un împărat (cu *stemma*). Numele lor se află scrise alături : ΛΕΩΝ (Leon al V-lea Armeanul) și ΘΕΟΔΟΤΟC (Theodot, patriarhul iconoclast care l-a înlocuit pe ortodoxul Nichifor pe tronul patriarhal). Nu-mi dau seama dacă în fața acestor figuri elansate se află un veșmînt ondulat sau niște șerpi (ceea ce mi se pare mai puțin probabil). Legenda de lîngă figura lui Nichifor face aluzie la versetul 4 al *Psalmului 25*. Dar ea evocă astfel, indirect, și „reuniunea" reprezentată la dreapta lui Nichifor, acel sinod iconoclast din 815 la care patriarhul ortodox n-a vrut să participe. Iată această legendă : ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC O (sic) ΝΙΚΗΕΦΟ ΡΟC OVK EKAΘHCEN META AVTΩN. În ceea ce privește personajele întinse la picioarele lui Nichifor, care trebuie deci considerate ca fiind adversarii săi învinși, sînt aceleași cu cele care apar alături, în scena sinodului, ceea ce face ca antiteza să fie încă și mai evidentă.

Partea dreaptă a picturii este ocupată de un mare edificiu cu etaj, reprezentat în secțiune (detaliu arhitectural interesant : parterul este boltit, iar etajul acoperit de un acoperiș *à dos d'âne*). La parter apare sinodul iconoclast din 815. Se văd două grupuri de figuri așezate : la stînga clericii în frunte cu patriarhul Theodot, iar la dreapta împăratul Leon al V-lea și, deasupra capului său, suita sa ; între cele două grupuri, o carte deschisă pe o bancă. În sala de la etaj, un personaj izolat este înfățișat în picioare, întors spre dreapta ; el face gestul celui care ia cuvîntul și ține un sul desfășurat pe care nu se vede nici o inscripție. Îmbrăcat cu o tunică lungă și cu o mantie(?) care aduce cu un felon preoțesc, personajul se distinge mai ales prin părul său, abundent și ciufulit. Or, în alte picturi, această coafură îl caracterizează pe Ioan Grămăticul, patriarh între 837—843, dar care a fost inspiratorul lui Leon al V-lea încă înainte de 815. Theodot a fost promovat patriarh în 815 tocmai în urma refuzului său de a accepta această însărcinare. Novice în materie de teologie și *tôn ichthyôn aphônêteros* (mai mut decît peștii), nu Theotod este cel care a furnizat iconoclaștilor baza doctrinală a argumentației lor, ci tocmai Ioan Grămăticul. Acesta este motivul pentru care

miniaturiştii ortodocşi, în psaltirile din veacul al IX-lea, fac din el adversarul principal al purtătorului de cuvînt ortodox, Nichifor. Era deci firesc ca el să nu fie uitat atunci cînd a fost reprezentat conciliul din 815 la care Nichifor a refuzat să participe şi pe care Ioan Grămăticul, fără să-l prezideze, l-a condus în fapt. Miniaturistul îl înfăţişează la înălţimea lui Nichifor şi, ca şi acesta, deasupra grupului Leon al V-lea şi Theodot, în calitate de „eminenţă cenuşie", care, din culise, inspiră drama care se desfăşoară pe scenă. Cartea de pe bancă este Evanghelia care, în reuniunile sinodale, era expusă, deschisă, pe un tron, în locul preşedintelui care era Christos. Prezenţa acestui detaliu dovedeşte că iconografia conciliilor era bine stabilită în epoca psaltirilor ilustrate din veacul al IX-lea. Căci altfel un pictor ortodox n-ar fi înfăţişat pe locul preşedintelui unei adunări de eretici cartea Evangheliilor.

c) *Psaltirea British Museum Addit. 19.352*

Spre deosebire de psaltirile din secolul al IX-lea copiate pentru Sfînta Sofia, acest manuscris care datează din 1066 a fost scris în marea mînăstire de la Stoudion. Colofonul citează numele scribului-miniaturist, originar din Cezareea Cappadociei. Nu este aici locul să studiem această operă din veacul al XI-lea, şi dacă-i reproducem aici o pictură *(f. 117)* care reprezintă o victimă a iconoclaştilor, sub Constantin al V-lea, Sfîntul monah Ştefan cel Nou, o facem pentru că acesta ţine, în mîna sa stîngă, nu o *imago clipeata* a lui Christos, ci o icoană reală în formă de diptic, cu reprezentarea bust a lui Christos şi a Fecioarei. Este probabil cel mai vechi exemplu al acestei iconografii *(il. 140)*.

Monografie : S. Der Nersessian, *Illustrations des psautiers grecs du Moyen Age II.* Londra, *add. 19.552*, Paris 1970.

d) *Psaltirea greco-latină de la Berlin, Kupferstichkabinett, fond Hamilton 119, secolul al XIII-lea*

Acest manuscris prezintă o nouă versiune a aceluiaşi ciclu de ilustraţii. Ca şi în cazul celorlalte psaltiri posterioare secolului al IX-lea, nu-l vom studia aici. Nu facem decît să-i împrumutăm o figură *(il. 1)* care nu apare în alte ilustraţii ale psalmilor. Această imagine ne arată o icoană celebră — Theotokos Hodighitria — aşa cum se prezenta ea privirilor credincioşilor, probabil în biserica care-i servea drept relicvar monumental, datorată împăratului Mihail al

III-lea. Foarte precisă, pictura reprezintă icoana şi cadrul ei de lemn, ca şi vălul care era coborît sau ridicat potrivit unui orar fix sau la cererea credincioşilor. Icoana era prevăzută cu un mîner care îngăduia purtarea ei în procesiuni şi care, în afara acestor procesiuni, era fixat într-o mobilă de lemn de formă piramidală. O a doua icoană, de acelaşi tip iconografic, dar mai mică, era fixată în josul marii icoane; este cea pe care o sărutau credincioşii cărora nu le era îngăduit să atingă părţile mai importante ale marii icoane. În acord cu călătorul catalan Clavijo care a descris-o la mijlocul secolului al XV-lea, pictura noastră o arată pe Hodighitria în mijlocul unui pavilion cu pereţii închişi de grilaje. De plan pătrat, acesta era surmontat de un acoperiş piramidal sprijinit pe patru coloane şi pe un antablament decorat cu frunze de acant. Două lămpi erau agăţate de acest antablament. Oricît de neaşteptat ni s-ar părea, o figură a lui Christos în *ronde-bosse* (pînă la înălţimea coapselor) încorona acest acoperiş piramidal. Pictorul este categoric în această privinţă, deşi monumentele păstrate, ca şi alte imagini de *ciboria* bizantine, nu ne oferă nici o analogie. Acestei reprezentări — unice prin precizia sa — a unei icoane miraculoase celebre din Constantinopol i se adaugă o mărturie iconografică preţioasă asupra cultului al cărei obiect era. În josul imaginii, în genunchi pe dalele bisericii sau în picioare, vedem opt membrii ai unei familii bizantine: tatăl, mama şi cei şase copii. Nici o inscripţie nu însoţeşte acest portret colectiv. Un arc trilobat decorativ, cu o pereche de păsări „acrotere" formează cadrul picturii.

Fotografie din colecţia de la École des Hautes Études, Paris.

15. Evangheliarul liturgic de la Muntele Athos, Dionysiou N° 587 (fost 740)

Acest frumos manuscris ilustrat datează din secolul al XI-lea şi n-ar trebui deci să-l studiem în prezenta lucrare. Îi împrumutăm o singură imagine *(il. 141)*, cea care, la f. 43r, înfăţişează ceremonia lecturii *Synodicon*-ului în timpul slujbei din cea de-a doua duminică a Postului Mare, ziua comemorativă solemnă a Triumfului Ortodoxiei în bisericile catedrale ortodoxe. Înconjurat de membrii clerului Sfintei Sofia, un diacon dă citire *Synodicon*-ului din înaltul amvonului. Nici eu şi nici prietenul şi colegul meu Kurt Weitzmann, profesor la Universitatea Princeton, nu cunoaştem vreun alt exemplu al acestei imagini. Datorez fotografia, al cărei clişeu aparţine Universităţii Princeton, amabilităţii lui Weitzmann. Despre acest

manuscris şi bogatele sale ilustraţii, care vor fi studiate în detaliu de Weitzmann, într-un studiu consacrat picturilor din evangheliarele liturgice, a se vedea pînă atunci : Weitzmann, *The Narrative and Liturgical Gospel Illustration*, în „New Testament Manuscript Studies", edited by M. Parvis and A. Wikgren, University of Chicago Press 1950, pp. 151—174.

NOTE

1. Se ştie că soţia şi fiicele lui Theofil, încă din timpul vieţii acestuia, venerau icoanele aflate în apartamentele lor din palat. Cf. o miniatură, în manuscrisul lui Skylitzes de la Madrid, f. 44v. Reproducere în culori : A. Grabar, M. Manoussacas, *L'illustration du manuscrit de Skylitzes de la Bibliothèque Nationale de Madrid*, Veneţia 1979, descriere p. 41.

2. W. Regel, *Analecta byzantino-russica*, Sankt Petersburg 1891, p. XVIII.

3. Spiritul conciliator al învingătorilor din 843 se explică desigur prin simpatia pe care o parte din populaţia Bizanţului continua s-o arate iconoclaştilor. E suficient să ne amintim că optsprezece ani după Triumful Ortodoxiei, în 861, adversarii icoanelor erau din nou condamnaţi de un conciliu reunit în acest scop la Constantinopol : F. Dvornik, *The Patriarch Photios and Iconoclasm*, în „Dumbarton Oaks Papers" VII, 1953, p. 77 *sq.* „Sinodul ignatian" — Cel de-al VIII-lea Sinod ecumenic — din 869—870, a reluat aceleaşi condamnări şi anateme şi se pare că, şi după acest conciliu, împăratul şi patriarhul Fotios erau în continuare preocupaţi de problema iconoclastă (*ibid.*, p. 85 *sq.*).

4. Fotios, Scrisoare pastorală către regele bulgar Boris-Mihail, proaspăt convertit : Migne, *P.G.*, 102, 632. Cf. un alt text (o scrisoare) al lui Fotios, de o inspiraţie asemănătoare : Dvornik, *l.c.*, pp. 94—95.

5. *Cartea Ceremoniilor*, I, 37 (28), ed. A. Vogt, pp. 145—148.

6. V. Grumel, *Reg. des patr. de Const.*, II, pp. 43—44. Cele mai vechi manuscrise care oferă *ordo* slujbelor din Sărbătoarea Ortodoxiei sînt din secolul al IX-lea: Dimitrievski, *Typica*, I, pp. 115, 186—187, 520—522, Bibliografie abundentă. Recent: Jean Cloulliard, *Le Synodicon de l'Orthodoxie*, în „Travaux et Mémoires" II, 1967.

7. Povestirea absolvirii lui Theofil se află în Sinaxar.

8. Typiconul mînăstirii Everghetides (sfîrşitul secolului al XI-lea) indică pericopa evanghelică (*Ioan*, I. 43—51) care se termină prin promisiunea lui Christos: veţi vedea îngerii coborînd şi urcînd între cer şi pămînt.

9. *Comentarii*, I, pp. 162—164.

10. *Cartea Ceremoniilor*, I. 37, p. 146 (Vogt).

11. V. *supra* documente. Cf. Theophan. Cont., ed. Bonn, pp. 155—156.

12. Această poartă nu figurează în recenta lucrare a părintelui Janin, *Constantinople byzantine*, Paris 1950, căruia pare să-i fi scăpat textul de care ne ocupăm.

13. Janin, *l.c.*, p. 349. Cf. G. Anrich, *Hagios Nicolaos*, I. p. 350.

14. *În această zi anume, împăratul nu pătrundea în altar.*

15. Să ne amintim, cu această ocazie, de o altă derogare de la ceremonialul obisnuit, care avea aceeaşi origine. În 787, al VII-lea Sinod ecumenic a fost prezidat de patriarhul Constantinopolului Sfîntul Tarasie şi nu de împărat, căci în fruntea imperiului se găsea atunci o femeie, Irina Ateniana Prin analogie cu imaginile celorlalte concilii, iconografii de la sfîrşitul Evului Mediu au înfăţişat ca întîistătători ai Sinodului din 787 pe Irina asistată de fiul ei Constantin al VI-lea.

16. Migne, *P.G.*, 99, 185: *Vita* cap. 78

17. Genesius, ed. Bonn, p. 85; Theph. Cont., ed. Bonn, p. 160.

18. Cf. *supra* nota 4, scrisoarea către Boris-Mihail al Bulgariei.

19. Cf. *supra* nota 2.

20. V. *supra* nota 3.

21. Studiu arheologic al acestui text la S. Der Nersessian, *Le décor des églises du IXe siècle*, în *Actes du VIe Congrès int. des études byzantines*, Paris 1948, pp. 317—318.

22. Cf. *supra*, pp. 53—54, 57—58, 73—74.

23. Descrierea mozaicului din timpanul de deasupra intrării în Chrysotriclinos cere neapărat o comparaţie cu mozaicul din timpanul care se mai află încă deasupra porţii principale de la Sfînta Sofia. Şi pe acest mozaic este înfăţişat un împărat înaintea

unui personaj divin (Christos în locul Fecioarei). Dar figurii împăratului în proschineză nu-i corespunde nimic în cealaltă latură, simetrică, a timpanului, acest dezechilibru al ansamblului fiind izbitor. Deşi mozaicul nu prezintă nici o urmă de reprezentare acolo unde ar fi trebuit să găsim un pendant al împăratului, şi nici nu trădează o refacere, ne putem închipui că acolo îşi avea locul o altă figură de donator, probabil un portret al patriarhului, ca pe timpanul contemporan din Chrysotriclinos. „Poarta împărătească" a Sfintei Sofii era locul cel mai nimerit pentru alăturarea unui portret al împăratului şi a unui portret al patriarhului, căci ea slujea, de obicei, drept loc de întîlnire a suveranului cu episcopul de Constantinopol, în timpul ceremoniilor religioase ; ei treceau împreună pe aici pentru a se despărţi din nou în mijlocul navei. Într-o epocă mai tîrzie, portretul patriarhului a putut fi distrus (şi înlocuit cu grijă de un fond simplu de aur) de către un partid advers : astfel, aceiaşi partizani ai lui Ignatie care, după moartea acestuia, i-au cinstit memoria printr-un magnific portret (păstrat) în nava Sfintei Sofii, au putut suprima o imagine a lui Fotios, admiţînd, ca o pură ipoteză, că ar fi existat una pe timpanul „Porţii împărăteşti". Dar a putut fi suprimat şi un alt portret, cel al lui Nicolae Misticul, un contemporan al lui Leon al VI-lea. Numai o examinare atentă a mozaicului timpanului ar fi în măsură, fie să îndepărteze defintiv această ipoteză, fie să-i confere mai multă greutate. Oricum, importanţa acestui mozaic justifică o verificare la faţa locului.

24. Cf. mărturiile la Ioan din Efes, *Hist. eccl.*, I, 36 ; 2, 27, ed. Schönfelder (menţionate de J. Kollwitz, *Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung*, în „Rom. Quart." 48, 1—21, 1953, pp. 17—18).

25. Ioan din Efes, *l.c.*, 1, 36 ; 2, 37, 3, 16. Kollwitz, *ibid.*

26. Ioan Damaschinul, *De imag.*, III, după Theodor lectorul, *Hist. eccl.* : Migne, *P.G.*, 94, 1396, 1400. Primul pasaj vorbeşte despre arhiepiscopii de Constantinopol ale căror nume au fost şterse din diptice şi au portretele aruncate la pămînt. Iată-l pe cel de-al doilea : în ochii bătrînului lector aflat în faţa portretelor a doi arhiepiscopi de Constantinopol, Flavian şi Anatolie, partizani ai canoanelor Sinodului de la Calcedon, respingerea acestor canoane atrăgea automat după sine suprimarea portretelor acestor prelaţi şi excluderea numelor lor din rîndul celor înscrise pe diptice în vederea comemorărilor liturgice. O astfel de suprimare a memoriei a avut loc, după cel de-al VI-lea Sinod ecumenic, în cazul patriarhilor constantinopolitani Chir, Sergiu, Pyrus, Pavel şi Petru : numele lor au fost şterse din dip-

ticele bisericeşti, iar portretele lor îndepărtate, *Liber Pontif.*, I, 354, sub papa Agathon (678—681).

27. Cf. de exemplu, personificarea *Melodiei* lîngă psalmistul David, în psaltirea de la Biblioteca Naţională (H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter*, Londra 1938, pl. XVI, 22, 23), sau *Inspiraţia* personificată de o fiinţă angelică aflată lîngă un evanghelist în *Rossanensis*. (Munoz, *Il codice purpureo di Rossano*, Roma 1907, pl. XV), sau personificările virtuţilor monarhului care şoptesc la urechea lui Christos care încoronează doi împăraţi Comneni, în Evangheliarul Vatic. Urbin. 2 (Grabar, *L'Empereur*, pl. XXIV, 2).

28. Eusebie, *Vita Const.*, III, 3; Sabatier, I, pp. 124—125, 131, pl. VI, 7, 20. Cohen VII, 212, 220, 223, 227, etc. Grabar, *L'Empereur*, p. 44, pl. XXIX, 4.

29. Grabar, *l.c.*, XXIX, 5, 6 (emisiuni ale lui Valentinian al III-lea şi Constantin).

30. *Ibid.*, pl. XXIX, 8 (emisiuni ale lui Valentinian al III-lea).

31. *Il Menologio di Basilio II*, f. 392r.

32. *Ibid.*, f. 94r.

33. V. *supra*, pp. 333—334.

34. V. *supra*, p. 393.

35. V. *supra*, p. 308.

36. Teodor Studitul a repetat acest lucru în scrisoarea sa pastorală către împăratul Mihail; Nichifor, *Epist.*, LXXIV, Migne, *P.G.*, 99, 1309. Cf. *ibid.*, 1988 (a nega imaginile lui Christos înseamnă a-l nega pe însuşi Christos); iconoclaştii sînt „negatori" ai lui Christos *(arnesichristoi)*.

37. Mă gîndesc la faimoasele prime două titluri (despre împărat şi, respectiv, patriarh) din această culegere juridică (ed. Zacharia von Lingenthal, *Jus graeco-romanum*, IV, Leipzig 1865. Cf. G. Vernardsky, *Les doctrines byzantines concernant le pouvoir de l'empereur et du patriarche*, în *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov*, Praga 1926, p. 149 *sq.*), titluri care tind să stabilească o diarhie ideală a puterilor superioare ale Statului şi Bisericii. Cf. G. Ostrogorsky, *Gesch. des byz. Staates*[2], pp. 194—195 (cu bibliografie) despre controversa în jurul problemei publicării oficiale a Epanagogei. Dar pentru demonstraţia noastră acest lucru contează prea puţin. Esenţial este că acel Cod a fost alcătuit de Fotios sau de anturajul acestuia. Textelor din secolele al VI-lea şi al VIII-lea (prefaţa celei de-a VI-a Novele a lui Iustinian şi scrisoarea patriarhilor orientali citită la Sinodul din 787: Mansi, XII, 1130) care, potrivit lui G. Ostrogorsky, anunţă doctrina diarhică din Epanagoge („Seminarium Kondakovianum" IV, 1931, pp. 128—129), ar trebui să le adăugăm documentele arheologice din veacul al IX-lea studiate în

acest capitol. Aceste documente sînt, *grosso modo*, contemporane cu Epanagoga. Să notăm că, în 787, ce care s-au gîndit la sacerdoţiu ca la o putere egală cu cea împărătească au fost prelaţii care locuiau în afara imperiului. Această concepţie nu a fost impusă în Bizanţ, fie şi numai teoretic, decît după victoria definitivă asupra împăraţilor iconoclaşti eretici din 843.

38. Aşa cum am mai spus, sigiliul împăratului era la origine un medalion care nu era ataşat documentelor semnate de suveran, şi pe care trimisul acestuia îl remitea destinatarului scrisorilor imperiale. Tocmai în calitate de „miniştri" ai lui Dumnezeu, erau îndreptăţiţi îngerii să poarte sigiliul Suveranului lor divin (ceea ce confirmă că nu este vorba despre sferă, atribut al împăratului, dar nici al ambasadorilor). Arhanghelul cu siligiu de pe mozaicul de la Parenzo pe care-l reproducem la *il. 136* este plasat între Zaharia şi Ioan Botezătorul şi este urmat de scenele Buneivestiri şi Vizitaţiunii : acest arhanghel înarmat cu sigiliul lui Christos este ambasadorul care anunţă urcarea pe tron a noului împărat. Acelaşi rol este împlinit şi de Ioan Botezătorul atunci cînd proclamă venirea Mielului Mîntuitor, şi de aceea, ca şi îngerii, el ţine uneori sigiliul lui Christos (de pildă pe tronul lui Maximian de la Ravenna). Despre crucea de pe sigilii, ca semn al împărăţiei invincibile şi eterne, v. *Apocalipsa* lui Pseudo Methodie şi alte texte : M, Komsko, în „Byzantion" VI, 1931, p. 273 *sq.*

39. Mă gîndesc la graba cu care etapele „convertirii" lui Constantin şi a fiilor săi a fost consemnată de simboluri (monograma lui Christos, *labarum*, dragon) iconografice, mai ales monetare, dar nu exclusiv. Mai apoi, iconografia oficială nu a mai reflectat diferitele episoade ale istoriei religioase a imperiului. Ceea ce a ţinut probabil de o anumită decădere a gustului pentru simbolurile politice.

40. De exemplu, Psaltirea de la British Museum din anul 1066 (add. 19. 352), f. 117r. Psaltirea zisă Barberini de la Vatican (*Vatic. Barber.* 372), f. 145r nu aşază icoana în mîinile aceluiaşi sfînt.

41. Exemple : N. P. Lihaciov, *Materialy dlia istorii russk. ikonopisi*, pl. CCLVII 479. Dionisie din Fourna, *Manual de iconografie creştină*, ed. Papadopoulos-Kerameus, St. Petersburg 1909, p. 173.

42. V. *supra*, pp. 488—489, descrierea acestei miniaturi dintr-un Evangheliar de la Muntele Athos, Dionysiou 587, f. 43r.

43. *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, ed. De Wald, Princeton, s.a., pl. LXXIX.

44. *Ibid.*, pl. XLIII.

45. *Ibid.*, pl. II.

46. Nichifor, *Antirrheticus* III : împărăţia lui Christos este Biserica (Migne, *P.G.*, 100, col. 565,

616—621, 625, 645, 660, 677—680, 681, 692, 700—705, 720—721, 728, 729, 740—741, 744); această împărăție este universală (*ibid.*, 620—621, 642, 645, 656, 660, 661, 676—681, 692, 693, 697, 700—704, 720—721, 724—725, 728).

47. Nichifor, *l.c.*, (*ibid.*, 568, 636, 656, 660, 661, 681, 725). Cf. *ibid.* 780 : cîteva cuvinte despre stima de care se bucură „locurile sfinte" de la Ierusalim. Cf. Theodor Studitul, *Epist.* XV, (Migne, *P.G.*, 1160—1161) și CXXI (*ibid.*, 1397) evocă „locurile sfinte" ca o mărturie în favoarea naturii umane a lui Christos. Fotios descrie cu grijă Sfîntul Mormînt : *Quest, 107 ad Amphil* ed. Atena, p. 182. Cf. Hergenröther, *Photius*, II, 602.

48. Asupra acestei date (în loc de 872) : Ostrogorsky, *Gesch. des byz. Staates*, p. 194.

49. Cf. *supra*, pp. 385—386.

50. Cf. *supra*, p. 373.

51. V. *supra*, p. 412.

52. F. Dvornik, *Les Légendes de Constantin et de Méthode vues de Byzance*, Praga, 1933, p. 138 ; același, *Le schisme de Photios*, Paris 1950, p. 57.

53. Fotios ar fi fost canonizat în semn de recunoaștere a luptei sale împotriva iconoclasmului : Dvornik, în „Dumbarton Oaks Papers" 7, 1953, p. 97. Cf. *ibid.*, p. 78 *sq.* : trecere în revistă a inițiativelor lui Fotios îndreptate împotriva iconoclasmului : Sinodul din 861 și ecourile din scrisoarea către țarul bulgar Boris-Mihail, și în *Viața* lui Constantin, apostolul slavilor.

54. Cf. Dvornik, în „Dumb. Oaks Papers" 7, 1953, p. 69 *sq.* și mai ales p. 80, 93.

55. F. Dölger, *Mönchsland Athos*, München 1943, p. 172.

56. Migne, *P.G.*, 94, 1331. Pasajul referitor la apariția imaginii lui Christos precizează, ca un detaliu tipic pentru textele apologetice în favoarea icoanelor, că imaginea theofanică înfățișa „trupul purtător de dumnezeire, îmbrăcat de Dumnezeu pentru mîntuirea noastră".

57. Același text cuprinde o comparație directă cu Sfîntul Pavel, convertit nemijlocit de o viziune (și nu prin intermediarul cuiva favorizat de o atare viziune, cum a fost cazul cu Cornelie convertit de sfîntul Petru).

58. Este vorba de o adevărată invazie a imaginilor în ilustrația psaltirilor grecești din această perioadă : L. Mariès, în *Mélanges P. Peeters II* („Anal. Boll." LXVIII, 1950), p. 153 *sq.*

59. Ioan Damaschinul, *De imag.*, III : Migne, *P.G.*, 94, 1365 (Simeon Stîlpnicul), 1373 *sq.* (statuie ecvestră a lui Constantin, cu cruce și o inscripție în directă legătură cu versetul 6 al psalmului 59(60) ilustrat

tocmai printr-o imagine ecvestră a lui Constantin triumfînd asupra barbarilor); 1409 (Ioan Chrisostomul). Cf. *ibid.*, 1331, episodul cu Sfîntul Eustatie de care a fost vorba mai sus. Actele Sinodului din 787 menționează, alături de altele, imaginile lui Constantin, Ioan Chrisostomul și Simeon (Mansi, XIII, 33 *sq.*).

60. Versiunea lui Fotios: *Aa. Ss. Julii VI*, 381 (22 iulie). Cf. Johann Koch, *Die Siebenschläferlegende, ihr Ursprung und ihre Verbreitung*, Leipzig 1883, *passim* și mai ales p. 9, 12, 21, 22, 115—116. P. Michael Huber, *Beiträge zur Siebenschläferlegende des Mittelalters*, II. *Gr. Texte*, Leipzig 1905, p. 12, 38.

61. Cf. Koch, *l.c.*, pp. 115—116: poate o aluzie la iconoclaști în versiunea lui Metafrast (*Aa. Ss.* 394c).

62. *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*, în *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend jr.*, Princeton 1955, pp. 189—196.

63. Recent, L. H. Grondijs, care a făcut din demonstrarea acestei date unul din obiectivele principale ale unei teze de doctorat: *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Bruxelles 1947.

64. Martin, *l.c.*, pp. 193—194: citindu-l în principal pe Nichifor (Migne, *P.G.*, 100, col. 425, 441), autorul relevă cu grijă importanța Patimilor, și în special a Răstignirii, în argumentația antiiconoclastă. Pasajului asemănător al lui Theodor Studitul citat de d-l Martin (Migne, *PG.*, 99, 404) i s-ar mai putea adăuga multe altele (de pildă *ibid.*, 381, 449, 456, 713, 716, 717).

65. Este vorba, fără îndoială, de reprezentarea cea mai veche din iconografia grecească a craniului lui Adam sub cruce.

66. Observînd, în ilustrația psaltirilor din veacul al IX-lea, o Răstignire cu un Christos înfățișat viu și o alta cu Christos mort, Martin s-a gîndit la o epocă de tranziție în evoluția acestei teme iconografice (*ibid.*, p. 195). Dar în psaltiri (unde găsim nu două, ci o duzină de reprezentări ale Răstignirii) este vorba nu de o ezitare între două faze ale unei aceleiași evoluții, ci de o adaptare a imaginii la texte diferite.

67. În „Byzantion" III, 1926, pp. 146—147, Malicky nu a încercat să explice prezența Vedeniei lui Dionisie printre ilustrațiile psaltirii. Despre această viziune: Epistola Sfîntului Dionisie către Policarp al Smirnei (Migne, *P.G.*, 3, 1081). *Viața* lui Dionisie scrisă de Mihail Singhelul și de Suidas (*Ibid.*, 4, 628 și 608—609); „autobiografia" lui Dionisie: Kugener, în „Oriens Christ." 7, 1907, pp. 306—307, 311. P. Peeters, în „Anal. Boll." XXIX, 1910, p. 302 *sq.*; XXXIX, 192, p. 277.

68. Manuscrisele aflate în mîinile lui Dionisie fac probabil aluzie la numeroasele scrieri de astrologie compulsate de acesta, pentru a explica eclipsele şi alte fenomene deosebite care s-au produs în momentul morţii lui Christos pe cruce. Această consultare a tratatelor savante nu i-a permis lui Dionisie să înţeleagă originea fenomenelor studiate şi, de aceea, iconografia ne arată aceste manuscrise înfăşurate.

69. Această frază nu apare decît în relatarea lui Mihail Singhelul (Migne, *P.G.*, 4, 628). Epistola lui Dionisie către Policarp nu este tot atît de explicită şi nu menţionează anume suferinţele lui Christos în trup. Textul „autobiografiei" lui Dionisie îi atribuie vizionarului următoarele cuvinte: „Am aflat că el (Christos) era distrugătorul idolilor şi Dumnezeul întrupat, care a trăit printre oameni". Alături de întruparea revelată de această viziune, este evidenţiată şi distrugerea idolilor de către Christos. Să ne amintim că ultima temă a fost subliniată şi de Nichifor, care insista asupra faptului că nu împăraţii iconoclaşti (aşa cum pretindeau ei: cf. aclamaţiile de la Sinodul din 754), ci Christos însuşi a fost cel care a pus capăt idolatriei. Nichifor, *Antirrheticus* III: Migne, col. 553, 577—580, 601, 620—621, 625, 641, 642, 656, 664, 704—705.

70. Cf. de pildă, pasajele din Theodor Studitul citate la nota 64.

71. Cf. Fotios (Migne, *P.G.*, 99, 1039): „a crede în Christos nu înseamnă altceva decît să recunoşti că el este Fiul lui Dumnezeu Tatăl; fiind om desăvîrşit, el poate fi înfăţişat în imagine ca noi toţi, pentru a nu se spune că este altceva decît noi".

72. E. Mâle (*L'art religieux en France au XIIe siècle*, 1927, p. 132, fig. 112) credea în mod greşit că un capitel de la La Dourade din Toulouse (secolul al XII-lea) prezintă cea mai veche imagine a lui Christos ridicat din mormînt. Chiar din 1903, un arheolog german, W. Meyer, semnala o miniatură ottoniană de la începutul secolului al XI-lea, în care apare bustul lui Christos înălţîndu-se dintr-un sarcofag (W. Meyer, *Wie ist die Aulerstehung Christi dargestellt worden?*, în „Nachrichten von der K. Gesell. der Wiss. Phil. Hist. Klasse", Göttingen 1903, pp. 242—243). Este vorba de o miniatură a unui Evangheliar provenind de la Reichenau, actualmente în Tezaurul catedralei din Bamberg (W. Messerer, *Der Bamberger Domschatz*, München 1952, fig. 34). Să remarcăm că aici, ca şi în psaltirea bizantină, această nouă iconografie are ca punct de plecare un text anumit: pe de o parte un verset psalmic; pe de alta, distihul înscris alături de imaginea învierii şi imaginea unui leu care o însoţeşte: *Ecce leo fortis, Transit discrimina mortis* (Iată leul cel tare;

el trece pe deasupra prăpastiei morții). Analogia Celui înviat cu leul este justificată de credința (raportată de Fiziolog) potrivit căreia leoaica insuflă viață puilor ei, la trei zile după naștere, printr-un răget puternic. Totuși, această pictură germană anterioară cu un veac capitelului de la La Dourande este precedată ea însăși de miniatura psaltirii bizantine, mai veche cu o sută de ani.

73. Cf. Nichifor, *Antirrh.*, III, 38 (Migne, *P.G.*, 100, 437).

74. Despre distincția care trebuie făcută între tema victoriei lui Christos asupra Hadesului și cea a eliberării lui Adam, v. A. Baumstark, în *Monatshefte für Kunstwiss.*, 1911, p. 256; „Oriens. Christ.", N.S., 7—8, 1911, p. 180. Kostetskaia, în „Seminar Kondakov" II, 1928, p. 68 *sq.*; Grabar, *L'empereur*, pp. 246—247.

75. Reamintesc exemplul mozaicului din oratoriul lui Ioan al VII-lea (705—707) de la Vatican, după un desen de Grimani (Van Berchem și Clouzot, *Mozaïques chrét.*, fig. 269). Grabar, *L'Empereur*, pp. 245—249.

76. Cel mai vechi exemplu de Hades călcat în picioare de Christos se află pe o frescă de la S. Maria Antiqua (Wilpert, *Röm. Mos. nud Mal.*, IV, pl. 168,2, 209, 229,2), anterioară secolului al IX-lea.

77. În afara exemplelor citate, apare și în *Psaltirea Hludov*, la ff. 8^v, 62^r, 92^v, 96^v, 102^v, 109^v, 110^r, 113^r, 140^r.

78. A se vedea referințele citate mai sus și imaginile lui Jannis. După Stylianos, adversar al lui Fotios, diavolul este cel care l-a împins pe Grigorie Asbestas și pe tovarășii săi să-l despartă pe Ignatie de credincioșii săi: *P.G.*, 105, 512, citat de Dvornik, *Schisme*, p. 54. Să ne *amintim* și de un pasaj sugestiv din *Viața* sfinților Constantin și Methodie, cap. VI, citat de Dvornik, *Légendes*, p. 355: pentru a-și bate joc de creștini, arabii zugrăveau cîte un diavol pe porțile caselor acestora; la care Sfîntul Constantin (Chiril) comentează: diavolul este pe fațada locuințelor creștinilor tocmai pentru că el nu se află înăuntru.

79. „Cahiers archéologiques" II, 1947, pp. 30—31 (traducerea textului siriac îi aparține lui A. Dupont-Sommer). Cf. *ibid.*, pp. 66—67.

80. *Ibid.*, p. 31.

81. Cf. *supra*, p. 452.

82. Spunînd despre această biserică că este *o naos parthenikos* (corabia/sanctuarul fecioresc pe pămînt), Fotios face o aluzie la Fecioară, patroana noii biserici. Dar cum, pe de altă parte, el adaugă că acest sanctuar se află pe pămînt, *naos parthenikos* trebuie pus în legătură cu *allon ouranon* (alt cer), altă defi-

niție a aceluiași edificiu, predicatorul spunîndu-ne și despre acesta că se află „pe pămînt".

83. Exemple în *Psaltirea Hludov:* cf. fig. 148, 149, 151.

84. Cf. *supra*, pp. 271—278, despre imaginea lui Christos de pe Poarta de Bronz.

85. Deseori reprodusă, de pildă Grabar, *L'Empereur*, pl. XXXVIII, 1.

86. V. *supra*, pp. 414—417.

87. V. textul reprodus *supra*, pp. 451—452, după ediția de la Bonn.

88. Am reprodus *supra*, pp. 457—458, pasajele cele mai importante din aceste două predici. Tipărite *in extenso* într-o mică culegere puțin răspîndită (Ieromonahul Akakios, *Leontos tou Sophou panygêrikoi logoi*, Athena 1868), ele au fost în parte traduse și în parte rezumate de A. Frolow, *Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Leon VI le Sage*, în „Etudes byzantines" III, 1945, pp. 43—91, mai ales p. 47. Frolow a pus deja în legătură, la p. 61, cei doi termeni pe care i-am citat și noi, la rîndul nostru.

89. Frolow, *l.c.*, p. 50.

90. *Ibid.*, pp. 51—52.

91. *Ibid.*, pp. 45—46.

92. Cf. *supra*, p. 455, textul epigramei și studiul citat *ibid.*, al lui S. Der Nersessian.

93. Cf. *supra*, pp. 384—394.

94. Textul *supra:* Frolow, *l.c.*, p. 52.

95. Frolow, *l.c.*, pp. 52—53. Nu reproducem această porțiune a textului original.

96. E suficient să amintim că ciclul evanghelic aparține evocării împărăției universale a lui Christos, temă a oricărei decorații bizantine din această epocă. Într-adevăr, această împărăție nu-i include și pe oamenii de pe pămînt decît o dată cu Întruparea. Așa cum spune Simeon al Tesalonicului în veacul al XV-lea, în legătură cu icoanele iconostasului (Migne, *P.G.*, 155, 345), îi datorăm caritații lui Christos privilegiul de a-l avea împreună cu noi, așa cum îl au și locuitorii cerului. Ciclul evanghelic figurează tocmai această caritate care i-a transformat pe oameni în cetățeni ai împărăției lui Christos, și a conferit acestei împărății un caracter universal, extinzînd-o la lumea întreagă.

97. Reproduceri: Grabar, *L'empereur*, pl. XXXVIII, 2.

98. Mă gîndesc la pasajul din Sfîntul Theodor Studitul citat *supra*.

99. Nu am găsit pînă acum reproduceri bune ale acestor mozaicuri celebre. A se consulta fotografiile Anderson și Alinari, precum și reproducerile, nesa-

tisfăcătoare, din M. Van Berchem și Clouzot, *Mosaïques chrét.*, fig. 295 *sq.*

100. *Ibid.*, fig. 299 *sq.*

101. Th. Whittemore, *The Mosaics of St-Sophia at Istanbul*, I, Oxford 1933, pl. XII *sq.*; Grabar, *L'Empereur*, p. 100 *sq.* Cîteva alte comentarii și explicații ale subiectului : C. Osieczkowska, în „Byzantion" IX, 1934, p. 41 *sq.* H. E. Del Medico, în „Rev. archéol.", 1938, p. 49 *sq.*

102. Leon al VI-lea, *Oratio*, III (despre Bunavestire) : Migne, *P.G.*, 107, 21 *sq.* Recent, un studiu aprofundat al mozaicului a fost întreprins de Z. Gavrilović (care răspunde unei alte exegeze, de nesusținut, propusă de N. Oikonomides în 1976), aducînd o importantă confirmare interpretării pe care am dat-o imaginii în chestiune („Cahiers archéologiques" 28, 1979, p. 87 *sq.*).

103. *Minei* pe martie, ed. Atena 1905, orthros al Sinaxei arhanghelului Gavriil, p. 110 (*Evrei* I, 1).

104. Mansi, XVI, 161 (actio X, canon 3).

105. V. *supra*, pp. 357—360.

106. *Ibid.*

107. Migne, *P.G.*, 99, 729 *sq.* Cf. Theodor Studitul, *Antirrheticus*, III, *ibid.*, 396. Cf. Nichifor, *Antirrheticus*, II, 7 : Migne, *P.G.*, 100, 345.

108. Theodor Studitul, Migne, *P.G.*, 99, 740—741.

109. *Ibid.*, 736—737.

110. *Ibid.*, 740 Cf. Pseudo-Dionisie Areopagitul, *Ecc. hier.*, I, 2 ; în timp ce îngerii îl contemplă pe Dumnezeu direct, oamenii nu pot să o facă decît prin intermediul unor imagini materiale.

111. *Ibid.*, 740.

112. Vedenia cîmpului cu oseminte a lui Ezechiil, viziunea îngerului care evocă învierea unui profet anonim : Omont, *Fac-similés*, pl. XLVIII. Cf. despre martorii unei theofanii și despre iconografia lor : Grabar, *Martyrium*, II, p. 153 *sq.*

113. Migne, *P.G.*, 99, 741.

114. Slujbele din Duminica Ortodoxiei : *Triôdion katanyktikon*, ed. Saliberos, Atena 1930, p. 141. Tipicul rusesc al acestei slujbe : *Posledovanie v nedeliu pravoslavia*, St. Petersburg 1904, p. 10.

115. Observații făcute de Părintele Grumel, *Regestes des patriarches* II, pp. 43—44. Ar fi existat, într-adevăr, elemente ale unei celebrări a profeților, anterioare sărbătorii Ortodoxiei instituite în 843. Dar nu s-a ales oare tocmai această zi pentru a o face să coincidă cu comemorarea liturgică a profeților ?

116. *Triôdion*, p. 137.

117. Pietatea nu a ținut la icoane decît pentru că ele nu erau simple portrete, cf. *supra*, pp. 430—431.

118. Deja la Sinodul din 787, a patra sesiune, fusese citat un pasaj dintr-o predică a lui Ioan, epis-

cop al Tesalonicului în veacul al VI-lea, care afirmă că îi pot vedea pe îngeri cei „cărora Dumnezeu le-a deschis ochii". Arta icoanelor, înfăţişîndu-i pe aceşti îngeri, acorda tuturor oamenilor un reflex al acestor teofanii menite celor aleşi (Mansi, XII, 166).

119. *Antirrheticus*, III : Migne, *P.G.*, 100, 392.

120. *Ibid.*, 396.

121. *Ibid.*

122. Nichifor, *Antirrheticus*, II, 7 : Migne, *P.G.*, 100, 345.

123. Ioan Damaschinul, II, 14 : Migne, *P.G.*, 94, 1300B.

124. Theodor Studitul, *Epistole* I, 17 : Migne, *P.G.*, 99, 961. Nichifor, *Antirrheticus*, I, 24 : Migne, *P.G.*, 100, 261. Cf. nota 58. Ioan Damaschinul numeşte „theofor" trupul lui Christos apărut unui sfînt.

125. *Antirrheticus*, III : Migne, *P.G.*, 99, 433.

126. *Ibid.*, 99, 429, 432—433.

127. *Ibid.*, 420.

128. Plutarh, *De Pyth. orac.*, 8 ; şi mai ales neoplatonicienii. Plotin, *Enn.*, IV, 3, 11. Proclos, *In Crat.*, 51 ; *In Tim.*, IV, 240.

129. Gerhard B. Ladner, *The Concept of Image in the Greek Fathers*, în „Dumbarton Oaks Papers", 7, 1953, p. 10 *sq.* unde, totuşi, această idee importantă a antropologiei creştine nu este aprofundată.

130. Cf. Grabar, *La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Age*, în *Actes du VIe Congrès int. d'études byzantines*, Paris 1948, II, p. 127 *sq.*

131. Cod. Aten. 211, f. 34v (Grabar, în „Seminarium Kondakovianum" V, 1932, p. 259 *sq.*, pl. XVIII, 1, p. 261 şi 272 *sq.*). Comentariul din acest articol este încă valabil, minus identificarea lămpii de argilă pe care apare Christos. A. Xyngopoulos, *Epet. Etair. Byz. Spoud.* I, 1933, p. 326. În interesantul articol pe care Z. Gavrilović l-a consacrat acestei miniaturi în „Cahiers Archéologiques" XXVII, 1978, pp. 101—116, ea propune o interpretare care nu priveşte problemele ridicate de textul care ne interesează aici.

132. O ilustraţie din *Psaltirea Hludov* (f. 4r) traduce aceste cuvinte — „lumina feţei Domnului" (Ps. 4, 7) — printr-o imagine a crucii de pe Golgota pe care, ca pe un trofeu, este fixată o *imago clipeata* a lui Christos. Dat fiind că legenda spune : „David a proorocit Răstignirea", tipul iconografic al crucii cu medalionul lui Christos care apare începînd cu secolul al VI-lea, pe fiolele de la Ierusalim (în locul figurii întregi a lui Christos, este o imagine care echivalează cu cea a bustului lui Christos de pe lampa de argilă : şi una şi cealaltă ne arată lumina dumnezeirii care a strălucit din înaltul crucii de pe Gol-

gota, datorită Înțelepciunii — Noul Adam, care a suferit pe ea în trup.

133. Două împărătese din secolul al VI-lea, pe fildeșuri, la Bargello, Florența și la Antiquarium din Viena: Delbrueck, *Consulardiptychen*, nr. 51 și 52. Un demnitar de la sfîrșitul Evului Mediu, viitorul împărat Alexis al V-lea: Gerstinger, pl. XXIV. Portrete de acest gen menționate de Codinus, *De offic.*, p. IV, 17, 18, 1921, ed. Bonn. Cf. Grabar, *L'Empereur*, p. 6, 1, V. Bustul împăratului pe un *tavlion* al unui sfînt anonim, pe frescele sîrbești din secolul al XIII-lea: N. L. Okunev, în „Byzantinoslavica" I, 1929, pl. 17.

134. Altă explicație a acestui termen rusesc (znamenie — miracol, nume dat acestor imagini ale Fecioarei ca urmare a unui miracol săvîrșit de una din ele, la Novgorod în veacul al XII-lea) la A. Frolow, în „Revue des Etudes Slaves" XXV, 1949, p. 63 *sq.* Dar această interpretare nu ține seama de prezența acestei formule iconografice în Grecia și în țările ortodoxe.

135. Icoană rusească de stil bizantin, sfîrșitul secolului al XII-lea, la Galeria Tretiakov, Moscova: *Istoria artei ruse* (în rusește), lucrare colectivă sub conducerea lui Igor Grabar, II, 1954, p. 117.

136. A. Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928, pl. VI, 3.

137. Exemple: Millet, *Iconographie de L'Evangile*, fig. 8, 33, p. 84, n. 4, 5 (alte exemple).

138. Cf. Frolow, *l.c.*, p. 64, după I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris 1930, pl. XXXIV, 1, pp. 92—93.

139. Nu este vorba aici despre decorația cupolelor care-i înfățișează pe Dumnezeu și pe sfinți în traiul lor paradisiac: cum toate personajele sînt imaginate în cer, ele puteau fi reprezentate în cupolă (exemple: Sf. Gheorghe din Tesalonic, baptisteriile din Ravenna).

140. Mai surprinzătoare este menținerea Înălțării în anumite cupole din secolul al XII-lea, de exemplu la San Marco din Veneția. Este vorba desigur de o imitare directă a unui model bizantin mai vechi, probabil mazaicul din cupola Sfinților Apostoli din Constantinopol.

141. Studii importante: N. P. Kondakov, *Miniaturile unei psaltiri manuscrise grecești din secolul al IX-lea din colecția A. J. Iludov* (în rusește), Moscova 1877. Tikkanen, *Psalterillustrationen im Mittelalter*, Helsinki 1895. G. Millet, în André Michel, *Histoire de l'art*, I, Paris 1905, p. 225 *sq.* N. Malicky, în „Seminarium Kondakovianum" I, 1927, pp. 49—63. Același, în *Mélanges Th. Uspensky*, II, Paris 1932, pp. 235—243 (reflexele ceremoniilor liturgice de la

Sfînta Sofia). Acelaşi, în „Byzantion" III, pp. 123—151. Nu citám manualele şi lucrările generale asupra miniaturilor bizantine care semnalează toate, cum e şi firesc, miniaturile acestui manuscris celebru care beneficiază de o bună reproducere în facsimil, publicată de M. V. Sčepkina, *Miniatury chludovskoj Psaltiri*, Moscova 1977.

142. Lucrărilor despre psaltirile ilustrate citate *supra*, trebuie să le adăugăm Brockhaus, *Kunst in den Athos-Klostern*, Leipzig 1891, I, pp. 177 *sq.*, 197—199. K. Weitzmann, *l.c.*, pp. 54—55, fig. 352—384. F. Dölger, *Mönschland Athos*, München 1942, p. 172. Ilustraţiile acestui manuscris n-au făcut niciodată obiectul unui studiu monografic. A se vedea însă fotografiile şi descrierea din S. Dufrenne, *Illustrations des psautiers grecs du Moyen Age*, I, Paris 1966, p. 14 *sq.*

Reinstaurarea imaginilor religioase a avut o consecinţă remarcabilă în plan uman, despre care n-am pomenit nimic în ultimul capitol al acestui studiu : o întreagă categorie de creştini — artişti şi meşteşugari : pictori, sculptori, argintari — şi-au reluat activitatea, foarte importantă din punct de vedere religios, care le fusese interzisă în epoca persecutării icoanelor. În mod evident, responsabilitatea acestor artişti şi meşteşugari devenea uriaşă, de vreme ce se recunoştea, după 843, că imaginile joacă în Bizanţ un rol esenţial. În mîinile acestor „tehnicieni" creştinismul bizantin, proaspăt ieşit din criză, şi-a încredinţat soarta, căci în posesia lor se afla mijlocul cel mai eficace de legătură nemijlocită cu Harul.

Or, nu ştim aproape nimic despre aceşti artişti şi meşteşugari, cu excepţia a două nume pronunţate de scriitorii epocii. Cei doi pictori datorează însă această onoare unei alte activităţi decît pictura. Cel dintîi dintre ei, monahul Lazăr, autor presupus al mozaicului absidei Sfintei Sofia, a devenit celebru din pricina martiriului suferit în vremea iconoclaştilor şi este probabil că acestei reputaţii de erou al cauzei ortodoxe i se datorează alegerea sa de către patriarhul Ignatie ca membru al unei ambasade trimise papei la Roma. Un

text citat deja în acest studiu atestă marele talent de pictor al lui Grigorie Asbestas şi evocă una din operele sale. Dar n-am fi ştiut nimic despre acest artist dacă el n-ar fi fost, în acelaşi timp, şi episcop al Siracuzei şi personaj de prim-plan în luptele interne care au sfîşiat biserica constantinopolitană în epoca restauraţiei. De altfel, izvorul nostru, o hagiografie ostilă lui Grigore Asbestas — *Viaţa patriarhului Ignatie* —, nu aminteşte decît despre o operă cu subiect profan, astfel că nu ştim nici măcar dacă el a executat vreodată picturi religioase. Lazăr rămîne deci unicul zugrav de icoane din epoca restauraţiei amintit de izvoarele contemporane, care trec însă sub tăcere formaţia sa şi modul său propriu de a interpreta, sub raportul fondului şi al formei, temele sacre. A fost el un artist creator sau doar un simplu executant; să fi fost oare atras de tradiţia artei antice sau, dimpotrivă, ostil esteticii acesteia? Ca şi în alte cazuri, cunoştinţele noastre nu pot progresa bizuindu-se pe un singur nume şi pe cîteva date biografice ale unui sculptor sau pictor din Evul Mediu.

Mult mai edificator este un text ce formulează o decizie a Sinodului ecumenic din 787 şi care se străduieşte să definească raportul dintre artistul însărcinat cu reprezentarea unei imagini religioase şi Biserică — depozitarea adevăratei credinţe. În ciuda concizie sale, ne aflăm în faţa unui statut al artistului bizantin, formulat în condiţiile create după criză, prin întoarcerea oficială la cultul imaginilor: *Crearea icoanelor cade în seama invenţiei pictorilor dar rînduiala aprobată şi tradiţia aparţin din vechime Bisericii Universale, fiind (acestea) demne de venerat potrivit dumnezeiescului Vasilie... Iar capacitatea de a discerne şi tradiţia sînt lăsate (în grija) acestora — adică a Părinţilor purtători ai Duhului Sfînt —; căci pictorului îi aparţine numai meşteşugul (arta), iar regula este*

descoperită (arătată) Sfinților Părinți temători (de Dumnezeu). Mansi, XIII, 252.

Se observă că redactorii actelor Sinodului, pentru a se face mai lesne înțeleși, nu s-au sfiit să repete de mai multe ori aceeași idee, ceea ce subliniază, fără îndoială, fermitatea deciziei privitoare la artiști : Biserica Catolică, Sfinții Părinți inspirați de Duhul Sfînt — adică, mai întîi, membrii Sinodului și apoi, firește, episcopii și restul clerului — sînt cei care aleg, judecă și hotărăsc asupra a tot ceea ce trebuie reprezentat, în timp ce artistului îi revine îndatorirea de a realiza imaginea. Datoria pictorilor de icoane este să le confecționeze... Lor nu le este dat să inventeze imagini sau să se ocupe de tradiția referitoare la ele. Mai mult, numai meșteșugul este treaba pictorului, în vreme ce organizarea iconografiei aparține Sfinților Părinți. Procesul verbal al Sinodului folosește mai mulți termeni a căror valoare exactă, pentru un contemporan, asigura precizia necesară dispozițiilor canonice cuprinse în text. Limitele între care artistul era autorizat de Biserică să se miște după placul său depindeau în mod evident de ceea ce se înțelege exact prin termeni ca *techné* *, *epheuresis* ** *poiêsis* ***, care slujeau la definirea activității proprii artistului ; depindeau, de asemenea, și de expresiile prin care se defineau intervențiile Bisericii : *egkritos thesmothesia kai paradosis* ****, *epinoia* *****, sau *diataxis prodêlon* ******. De felul în care erau interpretați acești termeni depindea importanța terenului controlat de Biserică sau a celui lăsat în voia inițiativelor artistului. Mîinile acestuia erau mai mult sau mai puțin legate în funcție

---

* Meșteșug, artă (N. tr.).
** Invenție (N. tr.).
*** Creație, facere, confecționare (N. tr.).
**** Rînduiala aprobată și tradiția (N. tr.).
***** Capacitatea de a discerne, discernămîntul (N. tr.).
****** Regula descoperită (N. tr.).

de autoritatea ecleziastică chemată să-şi exercite controlul asupra operelor sale : dacă „Părinţii“ pomeniţi de text se identificau cu membrii Sinoadelor *, acest control putea să rămînă mai mult teoretic, în timp ce el putea deveni lesne mai exigent şi mai arbitrar dacă prin „Părinţi“ trebuiau înţeleşi episcopii sau chiar, într-un mod mai general şi imprecis, întregul cler. Ceea ce făcea să crească în mod evident numărul supraveghetorilor şi amestecul lor în afacerile artiştilor.

Analizat îndeaproape, textul din 787 pare să fie lipsit de acea precizie riguroasă pe care ne-am obişnuit să o găsim într-un canon al Bisericii. Dar avem de-a face de fapt nu cu un canon, ci cu o decizie prin care Sinodul ortodox respinge opinia Conciliului iconoclast din 754 despre icoane şi mai ales despre icoanele lui Christos :

Căci acesta a făcut o icoană, numind-o Christos. Şi este cu numele „Christos“, Dumnezeu şi om. Deci (este) şi icoană a lui Dumnezeu, dar şi a omului ; prin urmare, (aici) este cuprins (mai mult) decît s-ar crede văzînd zădărnicia acestuia (a omului), anume indescriptibilitatea dumnezeirii în descrierea creaturii trupeşti. **Mansi, XIII, 252.**

Oricine poate face o icoană şi să o numească „Christos“. Or, acest nume îl desemnează în acelaşi timp pe Dumnezeu şi pe om, şi în consecinţă imaginea îi va reprezenta şi pe unul şi pe celălalt. Lăsîndu-se deci în voia vanităţii sale, artistul va reuni deci în imaginea sa atît trupul uman reprezentabil, cît şi natura divină neprezentabilă, comportîndu-se astfel ca un eretic (Arius, Dioscor, Eutichie şi Acefalii).

---

* **Sensul textului ni se pare clar : „Părinţii purtători de Duh Sfînt“ nu pot fi decît episcopii întruniţi în sinod ; alternativa concepută de A. Grabar este mai puţin probabilă şi nu este confirmată documentar (N. tr.).**

Pentru a răspunde acestui argument al iconoclaștilor, căruia îi revine și meritul de a fi pus problema libertății artiștilor, au redactat Părinții ortodocși din 787 textul pe care l-am reprodus.

Acești Părinți ai unui Sinod care avea drept sarcină principală restaurarea imaginilor nu s-au gîndit la altceva atunci cînd au redactat pasajul cu pricina, care instituia în fapt — pentru prima oară în istoria creștinismului — un control al Bisericii asupra artei figurative, admițînd în mod tacit că libertatea pictorului creștin trebuie să fie limitată. Ne-am putea întreba, evident, dacă clerul așteptase decizia Sinodului din 787 pentru a-i supraveghea pe artiștii pe care-i folosea pentru confecționarea imaginilor religioase, căci influența teologilor este limpede în multe opere creștine executate începînd din secolul al IV-lea. Dar argumentul iconoclaștilor, care stă la originea deciziei din 787, dovedește că o activitate pe de-a-ntregul independentă a artiștilor rămînea posibilă, sau cel puțin cu putință de închipuit, în veacul al VIII-lea. Sinodul din 787 este cel care a pus capăt acestei libertăți, legînd astfel această limitare a libertății artiștilor de restaurarea imaginilor după iconoclasm.

Pentru istoria ideilor și a artei, textul din 787 este o piesă capitală. Dar dacă valoarea sa este evidentă în ceea ce privește intențiile autorilor săi și ca mărturie a stării de spirit a restauratorilor icoanelor, textul pe care ei l-au redactat, ca și altele de acest gen, n-a avut consecințe reale pentru practica artei religioase decît în măsura în care autoritățile bisericești i-au aplicat dispozițiile și potrivit cu interpretarea dată principiului controlului exercitat asupra pictorilor. Astfel, decizia Sinodului ecumenic din 787 care ar fi trebuit să aibă aceleași efecte în întreaga lume creștină, n-a fost interpretat în același fel în Europa Occidentală și la Constantinopol, dacă

judecăm după operele de artă religioasă pe care le cunoaștem. Dar dacă, plecînd de la aceste opere, am încerca să presupunem *a priori* că a existat în Bizanț, după iconoclaști, un control al Bisericii mai strîns și mai constant decît în Apus, vom constata rapid absența completă a mărturiilor despre acest control presupus, despre amploarea și metodele sale în Bizanț.

Merită să fie spus că nici un text nu ne vorbește despre acest control. Ceea ce nu înseamnă că trebuie să punem la îndoială controlul exercitat de biserica bizantină asupra activității zugravilor de icoane; dimpotrivă, această carență a izvoarelor este cu atît mai izbitoare cu cît este vorba despre un fapt sigur și de mare însemnătate. Căci marele avînt al artelor religioase în Bizanț, după Triumful Ortodoxiei asupra iconoclasmului, este inseparabil de o unitate de program, de reguli iconografice și estetice, care presupun o supraveghere fermă a activităților artistice de către Biserica secondată de stat.

Nici un text nu ne îngăduie să aflăm care a fost reacția pictorilor față de controlul care le era impus și care putea să-i stînjenească, dar pe care totuși ei puteau să nu-l resimtă ca pe o povară. Căci tocmai în aceste condiții operele bizantine din Evul Mediu au putut atinge nivelul de expresie religioasă cel mai înalt pe care-l cunoaștem în ceea ce privește imaginile iconografiei sacre, în timp ce limitarea sigură a inițiativelor individuale ale artiștilor este de pus în legătură cu anonimatul sistematic al operelor (anonimat mai constant în Bizanț decît în alte părți, în Evul Mediu) și cu stilul care menține cu grijă distanța dintre imagine și realitate (căci observarea directă a naturii este opera individului).

Vreme de mai multe secole, în epoca de apogeu a artei bizantine, s-au manifestat astfel, în mod variat, efectele cele mai durabile ale crizei iconoclaste. Dar consecințele de acest

gen, care pot fi observate numai pe baza unei serii de opere distribuite pe o lungă perioadă, nu sînt evocate în prezenta lucrare, concentrată asupra evenimentelor din secolele al VIII-lea și al IX-lea.

INDICE*

AACHEN : 348.
ABDALLAH : 128.
ABD EL-MALEK : 108, 121—123, 127, 145, 152, 154, 202, 309, 351 ; il. 60, 62—66.
ABGAR : 62.
ABU YUSUF YA'KUP : 203, 213.
ADORAŢIA MAGILOR : 70, 71, 175.
ADRIAN AL II-LEA, papă : 379.
AGATHON, papă : 492.
AGATHON, diacon : 146.
AGOBARDUS : 147.
AHURA MAZDA : 57.
AIN-DOUQ, sinagoga : 195, 216, 221.
AKMONIA : 217.
ALBANIA, în Transcaucazia : 191.
ALEXIS AL V-LEA, împărat : 501.
AL-MUTAWAKKILIJJA, calif : 323.
AMIDA : 279.
AMFILOHIE : 476.
AMR, *moschee* : 154.
ANASTASIE I, împărat : 53, 54.
ANASTASIE AL II-LEA, împărat : 110, 118, 146, 226, 229, 245 ; il. 21.
ANASTASIUS, eretic : 147.
ANASTASIUS din Sandin : 344.
ANATOLIE : 491.
ANATOLIA : 75, 206 ;
— thema Anatolikon : 188—190, 217.
ANTIOHIA : 82, 153, 176, 193.
ANTONIE, patriarh : 341.
ANTONIE din Novgorod : 351, 465.
APAMEEA : 217.
APOLLOPHANIOS : 402, 403.
AQUILEEA : 125, 314, 315.
ARIADNA : împărătească, 49, 92, 93.
ARILJE : 148.
ARISTIDE : 37.
ARIUS : 119, 506.
ARMENIA : 191, 218 ;
— thema : 188, 189.
ARTAVASDE : 228—233, 236, 238, 239, 243, 247, 274, 275 ; il. 28.
ARZAMON : 62.
ASIA : 185, 186, 191, 192, 202.
ASIA MICĂ : 67, 68, 163, 166, 176, 177, 186—190, 192, 207, 208, 318, 321.

* întocmit de Daniel Barbu

AȘOT : 391.
ATHENA, Parthenon : 330.
ATHOS, Cod. Pantocrator 61 : 378, 382, 480, 485—487.
— Cod. Dionysiou 587 : 488, 493.
AVRAAM : 121, 381.
AZERBAIDJAN : 191.

BAGDAD : 195, 321, 322, 340.
BAMBERG, Evangheliar în tezaurul catedralei : 496.
BAOUÎT : 70, 165, 304, 314, 444, 450 ; il. 108, 109.
BARDAS, cezar : 452, 478.
BEIT-JIBRIN : 204, 216, il. 98, 99.
BENEDICT AL III-LEA, papă : 147, 466.
BERLIN, Muzeul Arheologic : 345 ; il. 77.
— Kupferstichkabinett, Psaltirea Hamilton 119 : 487, 488 ; il. 1.
BETLEEM, biserica Nașterii : 102—120, 123, 126, 128, 129, 149, 150, 152, 153, 298 ; il. 90—93.
BETH-ALPHA, sinagoga : 195, 204, 216, 221 ; il. 96, 97.
BITHINIA : 362, 364, 423.
BOBBIO : 183.
BORIS-MIHAIL, țar al bulgarilor : 334, 391, 489, 490, 494.
BOSRA : 349.
BUNAVESTIRE : 166, 420, 421, 470, 493.

CAMOULIANA : 62, 63, 67.
CAPERNAUM, sinagoga : 216, 220.
CAPPADOCIA : 63, 192, 450 ;
— Toqale : 392, 450 ;
— Guereme : 450 ;
— Sohag : 219 ;
— Hagios Basilios : 116, 193, 219 ;
— Hagios Stephanos : 219.
CAROL Cel Mare : 275.
CAROL cel Pleșuv : 391.
CEDRENUS, 63.
CEZAREEA CAPPADOCIEI : 62, 487.
CEZAREEA ISAURIEI : 174.
CHILPERIC, rege franc : 60.
CHIR, patriarh : 491.
CHOSROES I : 56, 57.
CHOSROES AL II-LEA : 57, 58, 61, 94, 127, 130, 131.
CHRISTOS, imagini : 33, 37, 41, 48—52, 169, 234—236, 285—289 ;
— monede și sigilii : 85, 228, 229, 233, 239—241, 244 ; il. 12—19, 46, 47, 50, 51, 57 ;
— achiropiite : 55, 62—69, 73, 89—91, 97, 100, 175, 176, 253 : il. 74 ;
— Adam : 199 ;
— Coborîrea la Iad : 77, 382, 383, 399, 405 ;
— Emmanuel : 370, 438 ; il. 1, 5, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 117, 119, 123, 124, 147, 148, 151 ;
— Înălțarea : 448—450, 474, 475, 501 ; il. 121—135 ;
— Învierea : 175, 403—405, 480, 482, 485, 496 ; il. 147, 148 ;
— Învierea lui Lazăr : 406 ;
— în slavă : 68, 368, 369, 418, 420, 421, 450 ; il. 50, 119 ;
— Înmulțirea pîinilor : 330 ;
— Miel : 80, 88, 159—161, 178 ;
— Pantocrator : 79, 412—414, 417, 449, 474 ;
— Răstignirea : 175, 287,

400—402, 404, 481—483, 495 ; il. 144, 153, 157 ;
— Rex regnantium : 73, 76, 78, 134, 137, 138 ; il. 12—19 ;
— Schimbarea la Față : 432, 448 ;
— Spălarea picioarelor : 403 ;
— imago clipeata : 70, 71, 74, 83, 384, 385, 388, 411, 417, 480, 486 ; il. 53, 56, 68, 69, 71—76, 80—83, 120, 138—140, 143, 144, 146, 147, 152, 160.
CHRYSIPP : 43, 278.
CHRYSOPOLIS : 75.
CLEMENT Alexandrinul : 42, 43.
CONCORDIA SAGGITTARIA : 125, 315.
CONSTANT AL II-LEA, împărat : 61, 70, 75, 83, 85, 86, 134, 191, 227, 243, 274, 302 ; il. 7, 8.
CONSTANTIN I CEL MARE : 32, 35, 41, 51, 58—60, 65, 69, 95, 96, 100, 111, 156, 157, 230, 234, 252, 258, 271, 308, 329, 351, 361, 371, 367, 368, 398, 408, 432, 469, 471, 492—495.
CONSTANTIN AL IV-LEA : 73, 75, 76, 83—85, 91, 437 ; il. 7—10, 56.
CONSTANTIN AL V-LEA : 19, 111, 147, 158, 186, 188—190, 206, 208, 222, 223, 226, 232, 234, 236—239, 242—244, 246—248, 255, 257, 258, 268, 269, 276, 283—285, 289, 290, 293, 294, 298—300, 303, 305—307, 311, 314, 319, 321, 336, 337, 339, 344, 453 ; il. 24—27.
CONSTANTIN AL VI-LEA : 232, 233, 236, 237, 239, 244, 245, 247—249, 266, 267, 295, 320, 321—326, 328—331, 348, 351, 389, 464, 490 ; il. 29, 33, 51.
CONSTANTIN AL VIII-LEA : 148.
CONSTANTIN, despot : 232.
CONSTANTIN Porfirogenetul : 96.
CONSTANTIN, fiul lui Vasilie I : 233, 460, 461 : il. 50.
CONSTANTIN, fiul lui Theofil : 236 ; il. 43.
CONSTANTIN, fiul lui Leon al V-lea : 250 ; il. 37, 38.
CONSTANTIN, fiul lui Mihail al II-lea : 251.
CONSTANTIN I, papă : 110, 114, 146.
CONSTANTIN, episcop de Nacoleea : 187, 214, 215.
CONSTANTIN de Synnada : 217.
CONSTANTINA, sora lui Constantin cel Mare : 35, 41, 51.
CONSTANȚIU AL II-LEA : 61.
CONSTANTINOPOL : 25, 33, 34, 36, 45, 51, 63, 66, 68, 71, 89, 109, 121, 138, 146, 152, 159, 166, 178, 177, 180, 184, 186, 203, 208—211, 231, 245, 246, 285, 300, 304, 312, 313, 315, 318, 326, 334, 336, 340, 364, 365, 379, 392, 394, 395, 397, 399, 410, 422, 425, 426, 435, 438, 449, 465, 466, 488, 489, 507 :
— coloana lui Arcadius : 52 ;
— obeliscul lui Thedosie : 299, 300, 302 ;
— Palatul sacru : 381, 411, 413 ;
— Poarta de Bronz a Palatului : 235, 236, 241, 252—254, 256, 257, 260—262, 266, 267, 271, 272, 274, 282, 292—294, 324,

344, 356—358, 383, 412, 435, 466, 467, 473, 498 ;
— Poarta Ktenaria : 362, 363 ;
— Chrysotriclinos : 69, 241, 253, 370, 410, 412, 413, 417, 435—437, 455, 467, 490, 491 ;
— Magnaura : 321, 322, 349 ;
— Pentapyrgon : 321, 341 ;
— Pavilioanele Palatului : 323, 341, 342, 349 ;
— palatul Bryas : 321, 322, 340 :
— Milion : 109—117, 146—148, 232, 234, 290, 298—300, 302, 303, 339, 374 ;
— patriarcheion : 374, 376, 377, 390, 393, 396, 407 ;
— Sfinta Sofia : 49, 50, 53, 104, 112, 148, 205, 257, 284, 294, 304, 328, 329, 344, 349—351, 358, 361—363, 373, 389, 408, 418, 419, 422, 432, 435—440, 447, 454, 464—476, 479, 487, 488, 490, 491, 502, 503 : il. 116, 117, 119, 120 ;
— Sfinții Apostoli : 348, 478 ;
— Sfinta Irina : 294, 296, 342 ;
— Nae basilike : 180, 410, 452 ;
— biserica Blacherne : 49, 50, 92, 93, 304, 305, 339, 346, 362 ;
— biserica Izvorului : 320, 325, 326, 328—330, 348, 350—352 ;
— biserica Theotokos Chalkopratéia : 92 ;
— biserica Theotokos Pharos : 453 ;
— biserica tôn Odêgôn : 452 :
— biserica lui Stylianos : 412, 414, 457 ;
— mînăstirea Kauleas : 412, 414, 457 ;
— mînăstirea Pantocrator : 453 ;
— mînăstirea Studion : 364, 476, 487.
COSMAS INDICOPLEUSTES : 179.
CTESIPHON : 127.
CYR, în Siria : 174.

DAMASC : 121, 136, 207, 208, 210, 212, 216, 312 ;
— Moscheea : 124, 152, 309, 310, 313 ; il. 104, 105.
DANIIL, profet : 423, 434, 482.
DAPHNI : 475.
DAVID, profet : 482.
DEISIS : 408, 409, 471.
DIOBULION, în Pont : 62.
DIOCLETIAN : 19.
DIONISIE, pictor : il. 69.
DION CHRISOSTOMUL : 38, 43.
DIOSCOR : 506.
DJEMIL : 193.
DURA EUROPOS : 34, 155, 168, 198, 220.

EDESSA : 62, 63, 66—68, 89, 91, 97 ;
— Sfinta Sofia : 410.
EFES : 177, 399.
EGIPT : 154, 163, 194, 203, 215, 352.
ELLADA, themă : 188, 189.
EL-MUHTÂR : 350.
EPICTET : 278.
EPIFANIE din Salamina : 35, 42, 175.
EPIFANIE diaconul : 337, 339.
ETCHIMIADZIN, Evanghelie : 70.
EUDOXIA : 233, 452.
EUROPA : 33, 188.
EUSEBIE DIN CEZAREEA : 35, 41, 51, 68, 78, 125, 175, 271.
EUTIHIE : 506.
EVDOCHIA : 460.
EZECHIIL, profet : 408, 409, 423, 432, 471, 499.

FIESOLE, steatită : 442 ; il. 137.
FILOXEN DIN MABBUG : 161, 179.
FLAVIAN, patriarh : 491.
FLORENȚA, fildeșul de la Bargello : 501.
FOKAS, împărat : 56, 70, 85, 98, 346.
FOTIOS, patriarh : 19, 38, 334, 343, 358, 364, 371—373, 376, 377, 379, 380, 386, 390—392, 395—397, 399, 407, 410—413, 416, 422, 436, 438, 451—454, 456, 462, 463, 466, 476—478, 489, 491, 492, 494—497 ; il. 58, 59.
FRIGIA : 187, 190, 191, 217.

GALGALA : 221.
GAVRIIL, arhanghel : 419—421, 464, 499 ; il. 69, 137.
GÉZA, rege maghiar : 74, 391.
GERMANEIA : 189, 269.
GERMIGNY-LES-PRÈS : 151, 348, 475.
GHERASA, biserica lui Ilie, Maria și Soreg : 196, 220, 221 ;
— biserica Sfinților Cosma și Damian : 196, 221.
GHERMAN, patriarh : 200, 201, 217, 283, 373, 471.
GRADAC : 148.
GRECIA : 176.
GRIGORIE DIN TOURS, sfînt episcop : 60.
GRIGORIE AL II-LEA, papă : 180, 319, 337, 343.
GRIGORIE, monahul : 214.
GRIGORIE ASBESTAS, episcop al Siracuzei : 376, 377, 380, 407, 456, 477—479, 497, 504.
GUARRAZAR : 127, 327.
GÜNTHER, episcop de Bamberg : 327.
HARUN AL-RASHID : 213.
HELIOPOLIS, în Siria : 401.
HERACLEEA, în Propontida : 326.
HERACLIUS, împărat : 56—58, 60, 61, 63—66, 69—72, 83, 85, 98, 100, 134, 136, 140, 148, 220, 237, 312, 334, 349 ; il. 6, 52.
HERACLIUS, fiul lui Constant al II-lea : 75, 83, 84 ; il. 7—10.
HERAT : 280.
HINCMAR : 147.
HONORIUS, patriarh : 146, 340.
HUARTA, în Siria : 199.
HYPATIOS DIN EFES : 42.

IBN 'ARABI : 268.
IERIHON, sinagoga : 221.
IERUSALIM : 33 ,61, 195, 394, 494 ;
— fiole : 32, 500 ;
— cod. Taphou 60 : 152, 351 ;
— Templul : 197, 198, 233 ;
— biserica Înălțării : 122 ;
— Moscheea de pe Stîncă : 108, 121—129, 152, 309, 313, 351, 346.
IGNATIE, patriarh : 368, 369, 371, 372, 376, 380, 395, 396, 456, 461, 462, 466, 467, 477, 478, 491, 497, 503 ; il. 57.
IOAN, arhiepiscop al Tesalonicului : 499.
IOAN AMMONIUS : 196.
IOAN din Ierusalim, monah : 203, 214.
IOAN Sincelul : 340.
IOAN GRAMATICUL, patriarh : 285—288, 343, 377—382, 477, 480, 481, 486, 487, 497 ; il. 155.
IOANICHIE GRAPTOS : 472.
IOSIF, imnograf : 343, 421, 422, 444.
IRINA, împărăteasă : 232, 233, 237, 239, 244, 248,

249, 255, 256, 272, 295, 320, 324—326, 328—331, 348, 351, 352, 388, 389, 464, 490 ; il. 30, 31, 34, 35.
ISAIA din Nicomedia : 357, 364, 423, 432.
ITALIA : 70, 101, 320.
IUDA : 380, 381.
IULIAN, împărat : 278, 469.
IUNIUS BASSUS : 345.
IUSTIN, consul : 52—54, 74, 81, 87.
IUSTIN I : 48, 52, 54, 88.
IUSTIN AL II-LEA : 24, 54—56, 58, 69, 72, 74, 81, 86—88, 94, 350, 370.
IUSTINIAN, fiul lui Germanos : 57.
IUSTINIAN I : 37, 48, 52, 54, 56, 57, 62, 72, 73, 87, 91, 148, 292, 329, 350, 352, 437, 492.
IUSTINIAN AL II-LEA : 72—81, 84—86, 110, 129, 130, 133—138, 153, 154, 226, 228, 229, 234, 237, 239, 245, 256, 292, 308, 367, 368, 384—386 ; il. 11—19.

JAMBLICHOS : 278.
JASZBERENY : 345.
JUDECATA DIN URMĂ : 415.

KAALAT SEMAN : 171.
KHIRBET EL-MAFJAR : 144, 153, 279, 312, 313, 346, 347 ; il. 107, 108.
KIBYRAIOTON, themă : 188.
KIEV, Sfînta Sofia : 275, 229, 300, 302, 304.
KUSEJR 'AMRA : 144, 153, 279, 312, 313, 346.

LACTANŢIU : 278.
LAZĂR, pictor : 261, 454, 465—467, 503, 504.
LEON AL IV-LEA, papă : 147.
LEON, matematicianul : 343.
LEON I, împărat : 49, 50, 92.
LEON AL II-LEA, împărat : 49, 50, 92, 93.
LEON AL III-LEA, împărat : 19, 180, 185—190, 192, 200, 203, 206—208, 212, 214 222, 223, 226—230, 232, 235, 236, 242—244, 246, 248, 254—270, 274, 276, 280, 282—285, 293, 294, 306, 319, 337, 343, 344, 346, 356, 357, 426, 463 ; il. 23, 24, 27.
LEON AL IV-LEA, împărat : 230, 236, 237, 247, 248, 351 ; il. 27, 29, 32.
LEON AL V-LEA, împărat : 232, 235, 237, 250, 255, 256, 272, 276, 284, 286, 292, 321, 324, 331, 343, 378, 480, 486, 487 ; il. 37, 38.
LEON AL VI-LEA, împărat : 93, 237, 327, 412, 414, 416, 418—422, 436, 453, 457, 470, 491.
LEONŢIU din Neapolis : 194.
LIÈGE : 335.
LONDRA, British Museum : 345.
— cod. add. 19352 : 487, 493, il. 140.
LOTHAR, împărat : 147.
LUCIAN : 278.
LUDOVIC CEL PIOS, împărat : 147, 192, 218, 277, 344.
LYDDA : 141.
LYKOMÊDÊS : 40.
LYON, Muzeul mătăsurilor : 336.

MADABA : 314 ;
— capela Suaitha : 221 :
— Sfîntul Ilie : 197—199, 222 ; il. 96, 104.
MADRISI : 215.
MADRID, Biblioteca Naţională, ms. Skylitzes : 353, 489.

MAHOMED : 56, 129, 132, 133, 137, 139, 140.
MA'IN : 204, 216, 222 ; il. 94.
MAKRIZI : 213.
MANÇOURIYA, palatul Cabra : 350.
MARIA, imagini : 32, 33, 49, 163, 166, 183, 228, 295, 296, 342 ; il. 52, 53, 55, 56, 58, 59 ;
— pe tron : 169, 170, 175, 182, 435, 436 ; il. 81, 116 ;
— Blachernitissa : 441, 444—447 ;
— Hodighitria : 243, 274, 372, 397, 437, 438, 453, 454, 461, 463, 466, 483, 487, 488 ; il. 59, 71, 80, 147 ;
— Nikopéa : 274, 373, 397, 438, 462, 463, 482, 484 ; il. 52, 53, 55, 56, 58, 118, 145, 149 ;
— Znamenie : 67, 70, 86, 413 ;
— Vizitaţiunea : 493.
MARSILIA, Muzeul Borély : 182 ; il. 86.
MAURICIU : 83.
MAURICIU, împărat : 227, 243, 252, 254, 274, 302, 350, 437, 462 ; il. 53, 54.
MAXENŢIU : 230.
MECCA : 103, 113.
MEFGER : 222.
MELITENE : 56, 63.
MERSINA : 95.
MESARITES NICOLAE : 453.
MESOPOTAMIA : 34, 139, 191, 220, 269, 279.
METHODIE I, patriarh : 462.
METHODIE AL II-LEA, patriarh : 256, 261, 262, 254—266, 272, 357—360, 362, 371—374, 387, 462, 466, 467, 471, 477, 478.
MIHAIL Sirianul : 213, 343.
MIHAIL Singhelul : 495, 496.
MIHAIL I, împărat : 231, 232, 239, 249, 237 ; il. 36.
MIHAIL AL II-LEA, împărat : 192, 218, 236, 237, 250, 251, 277, 343, 344, 492 ; il. 39, 41.
MIHAIL AL III-LEA, împărat : 232, 233, 237—241, 245, 342, 349, 356, 366—370, 372, 373, 385, 387, 395, 397, 410, 411, 417, 435—439, 451—455, 459—461, 463, 466, 467, 487 ; il. 45—47, 49.
MINUCIUS FELIX : 35, 43.
MILANO : 32, 51, 70 ;
— Biblioteca Ambroziană ms. 41 : 272.
MISTRA : 104.
MKHATTA : 145, 310, 313, 346, 347, 349.
MOISE : 452.
MONZA : 127.
MORAVIA : 391, 392.
MOSCOVA, Muzeul Istoric, Psaltirea Hludov ; 117, 184, 378, 382, 468, 480—485, 498, 500 ; il. 143—146, 148—159.
— Galeria Tretiakov : 501.
MOSSUL : 280.
MOZAC : 336.
MUHAMMED IBN-YUSUF AL-KINDI : 203, 215, 222.

NAJASHI din Abisinia : 132.
NARANCO, lîngă Oviedo : 143 ; il. 61.
NAUCRATIOS : 473.
NAZARETH : 420.
NEAPOLE : 34, 176 ;
— Sfîntul Petru : 109, 112, 143.
NEBO : 314 ;
— biserica Sf. Gheorghe : 196, 197, 221 ; il. 101, 102 ;

— biserica preotului Ioan : 198, 221 ; il. 89 ;
— biserica Sfinților Lot și Procopie : 197 ;
— capela Theotokos : 197 ; il. 100.
NEREDITSA : 66, 67.
NERO : 276.
NEW YORK, Metropolitan Museum : 346.
NICEEA, Biserica Adormirii : 296, 342, 344, 439—441, 464, 468, 471—473, 475 ; il. 118.
NICHIFOR, fiul lui Artavasde : 228, 274.
NICHIFOR I, împărat : 230, 232, 249, 250 ; il. 35.
NICHIFOR, patriarh : 19, 203, 223, 263, 267. 278, 285—291, 297, 308, 331—335, 337, 343, 348, 352, 353, 373, 378, 382, 383, 384—386, 393—396, 406, 422, 423, 428, 430, 447, 448, 471, 477, 478, 480, 481, 485—487, 495, 496.
NICHIFOR CALLIST : 325.
NICHITA, monahul : 383.
NICHITA Paflagonianul : 456.
NICHITA, patriarh : 478.
NICOLAE Misticul : 491.
NIŠ : 348.
NOE : 67.
NOVGOROD : 501.
NUMA : 37, 42.

OHRIDA, Sfinta Sofia : 181.
OMAR I : 103, 121.
OMAR AL II-LEA : 202—205, 212, 213.
OPSIKION, themă : 188, 190.
OVIEDO, Santullano : 112.

PALERMO : 350.
PALESTINA : 141, 142, 152, 176, 190, 191, 195, 204, 205, 211, 216. 220. 452.
PANEAS : 41
PARENZO : 493 ; il. 137.
PARIS, Luvru, dipticul Barberini : 53, 54, 81 ; il. 73 ;
— Biblioteca Națională cod. gr. 20 : 480, 485 ; cod. gr. 64 : 151 ; cod. gr. 70 : 151 ; cod. gr. 74 : 151 ; cod. gr. 510 : 150, 154, 392, 424, 432, 433, 449, 468 ; cod. gr. 923 : 415, 433, 434, 468 ;
— cod. suppl. gr. 692 : 272
PASCAL I, papă : 348, 416, 417.
PAUL Silențiarul : 50.
PAVEL, patriarh : 491.
PAVEL, arhiepiscop al Tesalonicului : 476, 476.
PECS : 348.
PEPIN cel Scurt : 336, 353.
PERSIA : 56, 58, 59, 65, 73, 130, 154, 194, 195, 220, 310, 349.
PERUŠTICA : 179, 315.
PETRU, patriarh : 491.
PETRU din Sicilia : 218.
PHANAREEA : 191.
PHILIPPICUS BARDANES : 110, 114, 115, 118, 146, 226, 229, 245, 340 ; il. 20.
PIAZZA ARMERINA : 349.
PISIDES GHEORGHE : 57, 63—66, 71, 96, 98.
PITAGORA : 42.
PLOTIN : 278.
PLUTARH : 37, 42, 43, 278.
PLOVDIV : 179.
POITIERS : 55.
PONT : 63.
PORFIR : 44. 278.
PORPHYR, vizitiu : 300—302, 345 ; il. 112—115.
PRAGA, tezaurul catedralei : 345.

PROCLOS : 278.
PROCOPIE : 57, 62.
PYRUS, patriarh : 491.

QUARESNIUS : 102.
QASR EL-HEIR : 216, 279, 312, 313, 346, 347.
QUVEISTE : 212.

RAVENNA : 349, 501 ;
— jilțul lui Maximian : 54, 493 ;
— Sf. Ioan : 52 ;
— S. Apollinare in Classe : 52, 55, 91, 125, 315, 439 ;
— S. Apollinare Nuovo : 328, 329, 437 ;
— San Vitale : 52, 91, 328, 329, 352.
REICHENAU : 496.
ROMA : 34, 51, 55, 67, 121, 143, 166, 172, 176, 180, 247, 275, 285, 310, 320, 392, 466, 467, 503 ;
— catacomba Commedillei : 167, 171 ;
— Prima Porta : 384 ;
— Santa Andreea cata Barba : 345, 346 ;
— Santa Costanza : 304 ;
— Santa Maria Antiqua : 165—168, 316, 329, 352, 497 ;
— Santa Prassede : 416 ;
— San Zeno : 416, 417, 475 ;
— oratoriul de pe Monte Giustizia : 304 ;
— palatul Lateran : 150 ;
— San Pietro : 109, 110, 112, 114—116, 146, 147 ;
— tezaurul San Pietro : 54 : il. 74—76 ;
— oratoriul papei Ioan al VII-lea : 497 ;
— Vatican : v. VATICAN.
ROSTISLAV : 391.
RUSIA : 86.

SAMARA : 132.
SAHOSATA : 191.
SENECA : 278.
SEPTIMIU SEVER : 276.
SERAISCOS : 276.
SERGIU, patriarh : 115, 146, 150, 340, 491.
SEVER din Antiohia : 161, 179.
SFINȚI :
— Ana : 166 ;
— Anastasie Sinaitul : 77, 78 ;
— Andrei : 475 ;
— Artemie : 174 ;
— Athanasie : 180 ;
— Athenogen : 174 ;
— Augustin : 35, 42, 278 ;
— Casian : 182 ;
— Chiril-Constantin : 344, 391, 494, 497;
— Cosma și Damian : 174, 176 ;
— Dimitrie : 168, 172, 174, 176, 182 ;
— Dionisie Areopagitul : 401—403, 424, 427, 428, 481, 495, 496, 499 ;
— Elena : 111, 471 ;
— Elisabeta : 166 ;
— Eufemia : 176 ;
— Eustatie Plachida : 397, 398, 484, 485 ;
— Fokas : 174, 176 ;
— Gheorghe : 399 ;
— Grigorie al Nyssei : 42, 348 ;
— Ioan Botezătorul : 493 ;
— Ioan Evanghelistul : 31, 34, 35 ;
— Ioan Chrisostomul : 197, 377, 398, 443, 495 ;
— Ioan Climax : 90 ;
— Ioan Damaschinul : 19, 113, 115, 160, 207—209, 211, 212, 266, 277, 338, 397, 398, 422, 426, 429, 433, 500 ;
— Luca : 33, 175 ;
— Meletie : 176 ;
— Mina : 174 ;
— Nicolae : 120, 362 ;
— Nil : 346 ;
— Pavel : 397, 398, 494 ;
— Petru : 287, 388, 381, 382, 398, 481, 484, 494 ;

— Policarp : 402, 495, 496 ;
— Rodegunda : 55 ;
— Sergiu : 176 ;
— Sergius şi Bacchus : 163 ;
— Simeon Stilitul : 171, 174, 176 ;
— Simeon cel Nou : 174, 176, 398, 429 ;
— Sisinie : 165 ;
— Ştefan, diacon şi martir : 408, 432, 471 ;
— Ştefan cel Nou : 111, 148, 150, 290, 298, 303—305, 307, 487 ;
— Tecla : 174, 176 ;
— Theodor : 176, 183 ;
— Vasilie cel Mare : 180, 348, 433 ;
— Vitalie : 352.
SKRIPOU : 335.
SIDE : 349.
SILISTRA : 330.
SIMEON MAGISTER : 323, 341.
SIMEON METAFRAST : 495.
SIMEON al Tesalonicului : 498.
SIMON MAGUL : 287, 341, 376, 378, 381, 382, 477, 481.
SINAI : 90 ;
— codd. gr. : 149, 150, 213, 219.
SINASSOS : 193.
SINOADE :
— Ancyra : 103 ;
— Antiohia : 103 ;
— Cartagina : 102 ;
— Elvira : 35, 36, 41, 156, 157, 178 ;
— Gangra : 102 ;
— Laodiceea : 102 ;
— Sardica : 103 ;
— iconoclast din 754 : 210, 223, 239, 259, 262, 283, 284, 290, 337, 426, 496, 506 ;
— iconoclast din 815 : 186, 214, 286, 378, 426, 476, 480 ;
— Quinisext : 73, 80, 135, 159—161, 178, 255, 260, 261, 452 ;
— I ecumenic : 102 ;
— al II-lea ecumenic : 102 ;
— al III-lea ecumenic : 102 ;
— al IV-lea ecumenic : 102, 150, 491 ;
— al V-lea ecumenic : 209 ;
— al VI-lea ecumenic : 102, 146, 150, 340, 374, 491 ;
— al VII-lea ecumenic : 102, 149, 150, 158, 159, 179, 180, 186, 187, 200, 210, 219, 214, 219, 223, 234, 239, 244, 262, 263, 279, 284, 285, 290, 295, 303, 305, 307, 308, 320, 324, 325, 331, 337, 339, 388 ,389, 395, 397, 398, 416, 422, 429, 490, 495, 499, 506, 507 ;
— al VIII-lea ecumenic : 422, 423, 428, 456, 489.
SINOPE : 174 ;
SIRIA : 101, 153, 154, 161, 194, 200, 206, 313, 346.
SIYAGHA : 222.
SOBORUL ÎNGERILOR : 442—444 ; il. 69.
SOFRONIE, patriarh al Ierusalimului : 113, 115, 116, 119, 150, 209.
SOFIA, împărăteasă : 54, 88.
SOLOMON : 452.
SPANIA : 194, 220, 232.
STAURAKIOS : 232, 249, 250.
STERIUS din Amasia : 348.
ŞTEFAN, episcop de Neapole : 146.
STOKHOLM, Muzeul Arheologic : 345.
STYLIANOS, episcop : 380, 397.
SUIDAS : 278, 495.

TARASIE, patriarh : 19, 284, 373, 471, 490.
TARGUM : 220.
TĂRNOVO, Sf. Petru și Pavel : 150.
TBILISI, Evanghelia Alaverdy : 90, 91 ; il. 68.
TECLA, sora lui Mihail al III-lea : 459, 460.
TESALONIC : 32, 34, 172 ;
— Sf. Dimitrie : 93, 167, 168, 171, 173, 181—183, 316, 320, 328, 350, 352, 356 ; il. 79—85.
— Sf. Gheorghe : 295, 501 ;
— Sf. Sofia : 295, 296, 319, 325, 342, 439, 448—450, 464, 468, 473—476 ; il. 121—135.
TESSARAKONTAPECHYS : 214, 215.
THEODOR STUDITUL : 170, 262, 263, 278, 285, 343, 363, 422—425, 428, 430, 431, 442, 444, 492, 495, 496, 498.
THEODORA I împărăteasă : 50, 53, 87, 352.
THEODORA A II-A, împărăteasă : 232, 233, 237—241, 256, 257, 266, 272, 274, 285, 321, 349, 356, 357, 359—361, 366, 367, 370, 371, 383, 386, 436, 438, 455, 459, 460 ; il. 45, 46, 138.
THEODORIC : 329.
THEODOSIE AL II-LEA, împărat : 95, 96, 195.
THEODOSIE AL III-LEA, împărat : 110, 146, 226, 229, 246 ; il. 22.
THEODOT, patriarh : 286, 377—379, 480, 486, 487.
THEOFAN, cronicar : 19, 58, 66, 75, 200, 203, 214, 252, 255, 338, 466.
THEOFIL, arhiepiscop al Tesalonicului : 295, 320, 325.
THEOFIL, împărat : 19, 58, 66, 75, 211, 232, 236—238, 250, 251, 256, 281, 289, 291, 308, 313, 320—323, 338, 340, 342, 349, 356, 357, 359, 360, 367, 368, 489, 490 ; il. 40—44.
THEOFILACT, fiul lui Mihail I : 232, 237, 249 ; il. 39.
THEOFILACT SIMOKATTA : 59, 61.
THRAKESION, themă : 217.
TIBERIU, fiul lui Iustinian al II-lea : 85.
TIBERIU, fiul lui Constant al II-lea : 75, 83, 84 ; il. 7—10.
TIBERIU AL II-LEA, împărat : 56, 58—62, 65, 68, 69, 72, 82, 94—96, 133, 238, 370 ; il. 2—5.
TOMA, episcop de Claudiopolis : 187, 189, 201.
TOULOUSE, La Dourade : 496, 497.
TRACIA : 179.
TRANSCAUCAZIA : 191.
TRANSIORDANIA : 107, 108, 179, 195, 196, 314, 315.
TUNISIA : 350.
TURTURA, donatoare : 167, 171.

URALI : 154.
UTRECHT, Psaltirea : 392.

VALENTIN AL III-lea : 492.
VASILIE, consul : 70.
VASILIE I, împărat : 180, 232, 233, 238, 239, 367—369, 371, 386, 410, 412, 421, 432, 452, 460, 461 ; il. 48, 50.
VATICAN, Biblioteca :
— Rossinensis 251 : 89—91, 492 ;
— Urbin. 2 : 492 ;
— Barber. 372 : 493 ;
— cod. gr. 699 : 411, 414, 415, 468 ;

— cod .gr. 822 : 325 ;
— Menologul lui Vasilie al II-lea : 150, 383 ; il. 138, 139.
VENEȚIA, San Marco : 501 :
— tezaur San Marco : 327.
VERINA, împărătească : 49 50, 92, 93.
VIENA, Antiquarium : 501.
ZENON : 37, 43.
ZENON, împărat : 49, 92.
ZUBAYR BEN AL-AYWWAMM : 132.

YAZID AL II-LEA, calif : 113, 202—206, 208, 212—215, 222.

CUPRINS

Prefață la ediția românească 5
Prefață 19
Cuvînt înainte la a doua ediție 24

Partea I :

ÎNAINTE DE ICONOCLAȘTI

I. De la origini la Iustinian I 30
Documente 40
II. Împărații și imaginile religioase de la Iustinian I la Iustinian al II-lea . . 45
Documente 82
Note 91
III. Războiul prin imagini și simbolurile în secolul al VII-lea și la începutul celui de al VIII-lea 100
A. Imagini ale sinoadelor 102
B. Mozaicurile, monedele și sigiliul lui Abd el-Malek 121
Documente 146
Note 148
IV. Biserica și imaginile 156
Document 178
Note 178

V. Ostilitatea față de imagini: creștinii din Asia, evreii, musulmanii 185
Documente 213
Note 217

Partea a II-a:

ICONOCLAȘTII

VI. Arta și împărații iconoclaști 226
A. Iconografia monetară 226
Documente 245

B. Imaginea lui Christos și crucea de la poarta palatului 252
Documente 270
Note 274

VII. Decorația bisericilor și lucrările lui Theofil 281
Documente 337
Note 343

Partea a III-a:

DUPĂ ICONOCLAȘTI

VIII. Triumful ortodoxiei 356
Dosar arheologic 451
Note 489
Concluzii 503
Indice 510

Redactor : ELENA VICTORIA JIQUIDI
Tehnoredactor : DOINA ELENA PODARU

Bun de tipar : 18.X.1990. Apărut : 1991.
Coli de tipar 21,63 ; planșe 36.

Tiparul executat sub comanda nr. 9 la I. P. „Filaret". str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11, București
România

Psaltirea Hamilton. Venerarea icoanei Hodighitriei.
Berlin, Staatsbibliothek.

2—5. *Tiberiu al II-lea.* 6. *Heraclius.*

7—8. *Constant al II-lea.* 9—10. *Constantin al IV-lea.* 11. *Iustinian al II-lea.*

12—16. *Iustinian al II-lea.*

12

13

14

15

16

17—19. *Iustinian al II-lea.* 20. *Philippicus.* 21. *Anastasie al II-lea.* 22. *Theodosie al III-lea.*

23. *Leon al III-lea.* 24—25. *Leon al III-lea și Constantin al V-lea.* 26. *Constantin al V-lea.* 27. *Leon al III-lea Constantin al V-lea și Leon al IV-lea.* 28. *Artavasde*

29 32. *Leon al IV-lea și Constantin al VI-lea.* 30—31. *Constantin al VI-lea și Irina.* 33. *Constantin al VI-lea, Irina și strămoșii lor.* 34. *Irina.*

29 30 31

32 33 34

35 36 37

35. Nichifor şi Staurakios. 36. *Mihail I.* 37—38. *Leon al V-lea şi fiul său Constantin.* 39. *Mihail I şi Theofilact.* 40. *Mihail al II-lea.* 41. *Mihail al II-lea şi Theofil.*

38

39 40 41

42—44. *Theofil.* 45. *Theodora, Mihail al III-lea si Tecla.*
46. *Mihail al III-lea si Theodora.* 47. *Vasile I.*

48 49 50

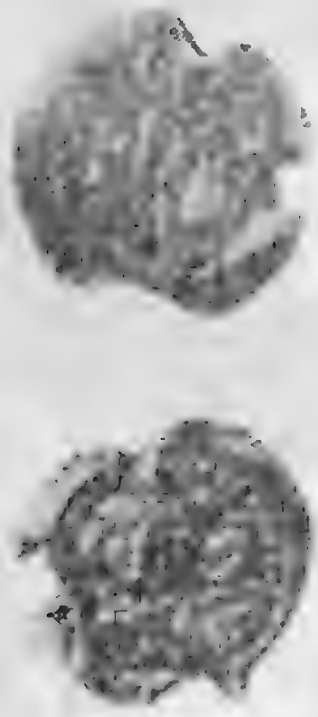
51

52

3 50. *Vasile I.* 49. *Mihail al III-lea.* **51.** *Constantin al*

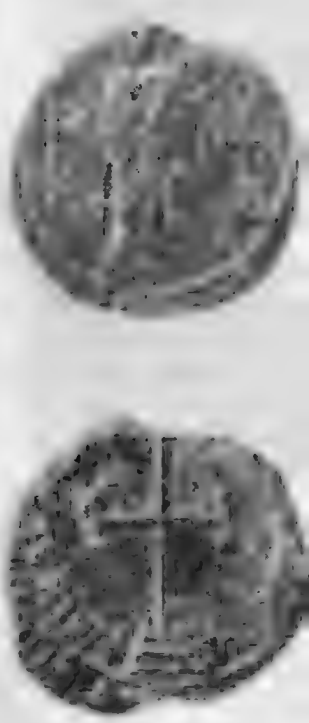
53—54. *Mau iciu.* 55. *Mihail al III-lea IV-lea și fiii săi.* 56. *Constantin a*

53

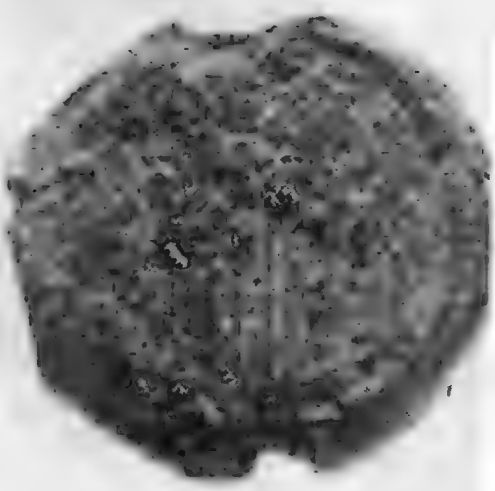


54

55



56



57. *Patriarhul Ignatie.* **58—59.** *Patriarhul Fotios.* **60.** *Califul Abd el-Malek,* **61.** *Relief de la Naranco, lîngă Oviedo, Asturia.*

57

58

59

60

61

62 63 64

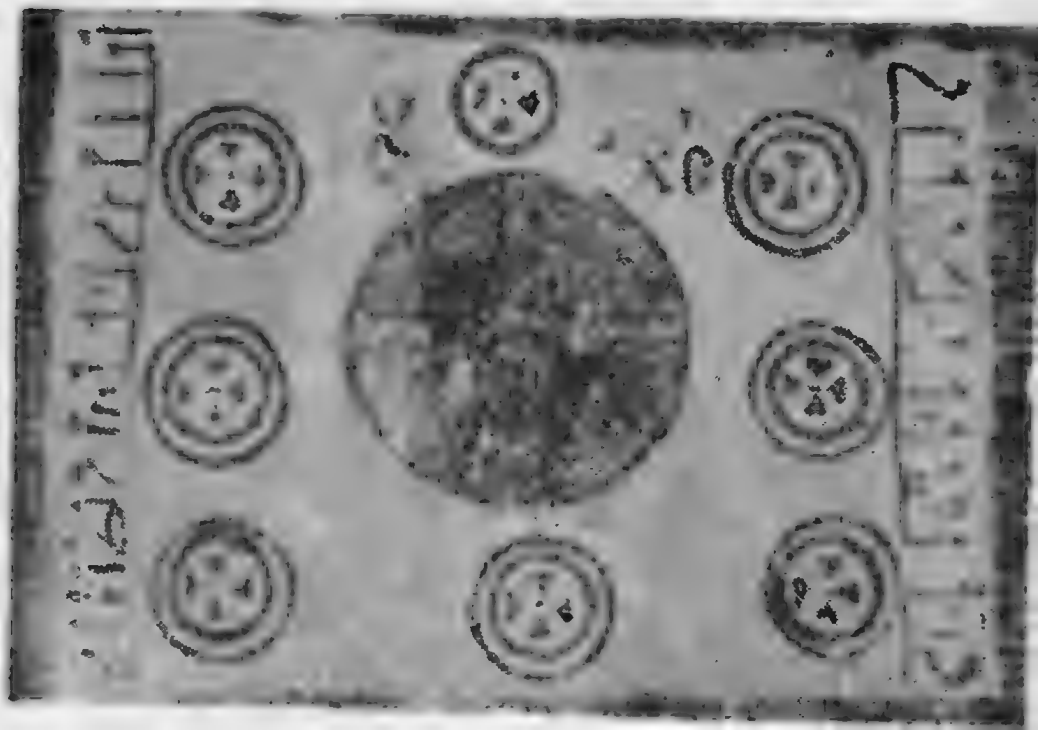
62—66 *Monede ale califului Abd el-Malek.*

65

66

67. *Sfîntul Chip.* Miniatură din *Codex Rossinensis gr. 251 f. 12v*, Biblioteca Vaticanului.

68. *Sfîntul Chip.* Miniatură din *Evanghelia Alaverdy*, Tbilisi (Gruzia), Biblioteca Sion, 484, f. 320v.



69. *Soborul arhanghelilor.* Icoană rusească din secolul al XVI-lea din școala lui Dionisie.

70. *Însemnele puterii unui înalt funcționar* (inclusiv portretul împăratului între patru *lumina*). Miniatură din *Notitiae dignitatum imperii romani, ms. lat. 9661,* Biblioteca Națională din Paris

71. *Icoana Fecioarei,* detaliu. Roma, Santa Maria in Urbe.

72. *Icoana Sfinților Sergius și Bacchus,* Kiev, fosta Academie bisericească.

73. *Voleul unui diptic imperial*, Paris, Luvru.

74. *Crucea lui Iustin al II-lea.* Vatican, sacristia bazilicii Sfîntul Petru.

75—76 Detalii din il. 74.

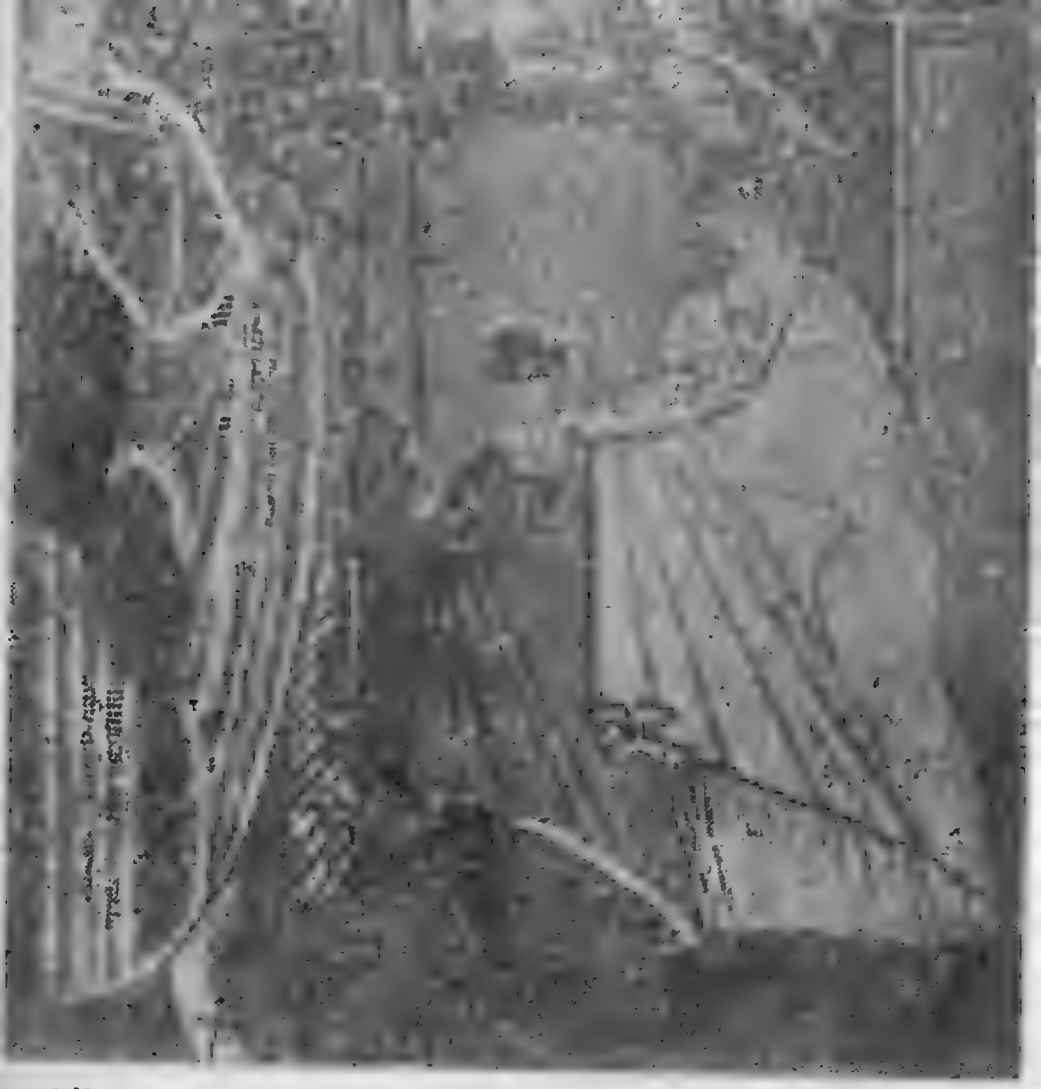
7. *Dipticul consulului Iustin*, detaliu, Muzeul arheologic din Berlin.

8. *Plafonul capelei rupestre (distrusă) a Sfintului Vasilie*, din Cappadocia.

79. *Sfîntul Dimitrie din Tesalonic.* Mozaic din nava; *sfîntul înconjurat de credincioși în rugăciune.*

0. *Sfintul Dimitrie din Tesalonic.* Mozaic din cor : *sfintul* ***cu doi copii.***

81. *Sfintul Dimitrie din Tesalonic.* Mozaic din navă : *Fecioara pe tron cu sfinți.*
82. *Sfintul Dimitrie din Tesalonic.* Mozaic din navă : *scenă deteriorată.*



3. *Sfîntul Dimitrie din Tesalonic.* Mozaic de pe peretele de vest : *consacrarea unui copil.*

4. *Sfîntul Dimitrie din Tesalonic.* Mozaic în fața corului : *sfîntul cu patru prelați.*

85. *Sfîntul Dimitrie din Tesalonic.* Mozaic din navă : *fragment din ciclul Sfîntul Dimitrie și un copil* (vezi il. 82)

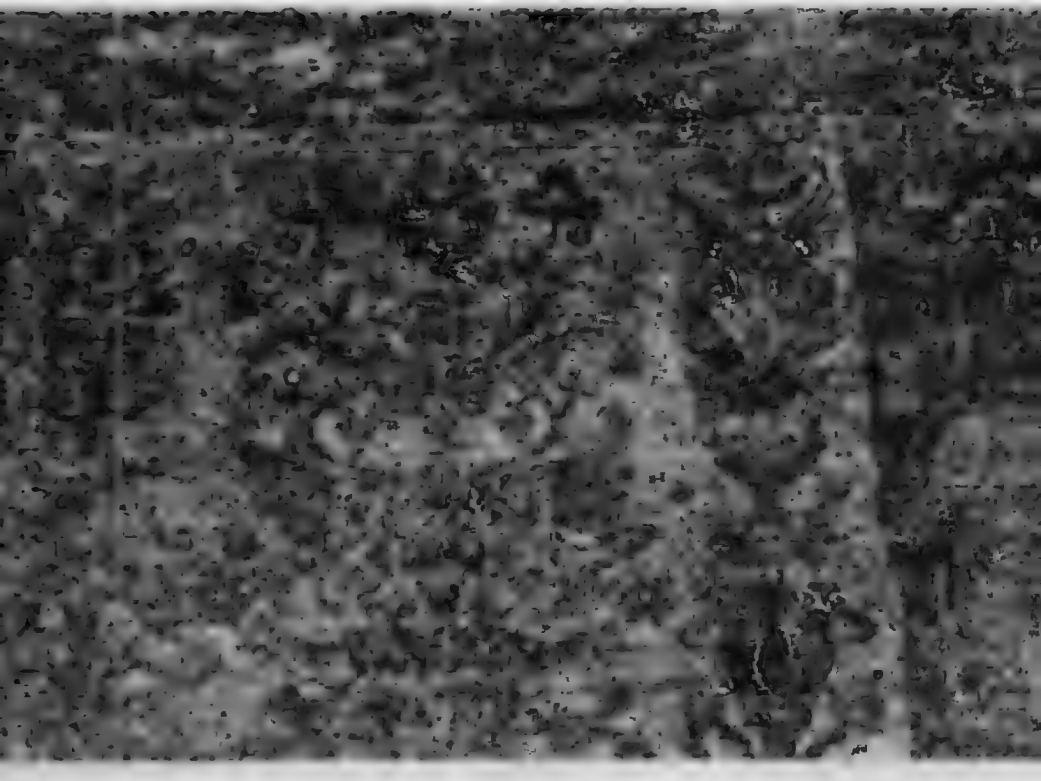
86. *Sarcofagul Sfîntului Casian*, detaliu. Ca în il. 85, niște părinți își consacră copilul lui Dumnezeu. Muzeul Borely din Marsilia.

87. *Sfinta Irina din Istanbul.* Crucea din absidă. Acuarelă după George.

. *Sf[illegible]a Sofia din Tesalonic.* Mozaic din bolta corului.

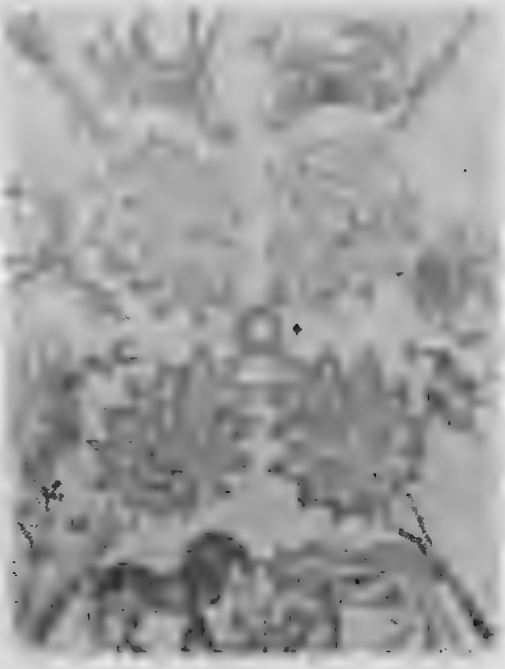
89. *Orașul Nebo, Iordania, Biserica preotului Ioan.* Mozai
pavimentar.

90. *Biserica Nașterii din Betleem. Fragment de mozaic di*
navă.



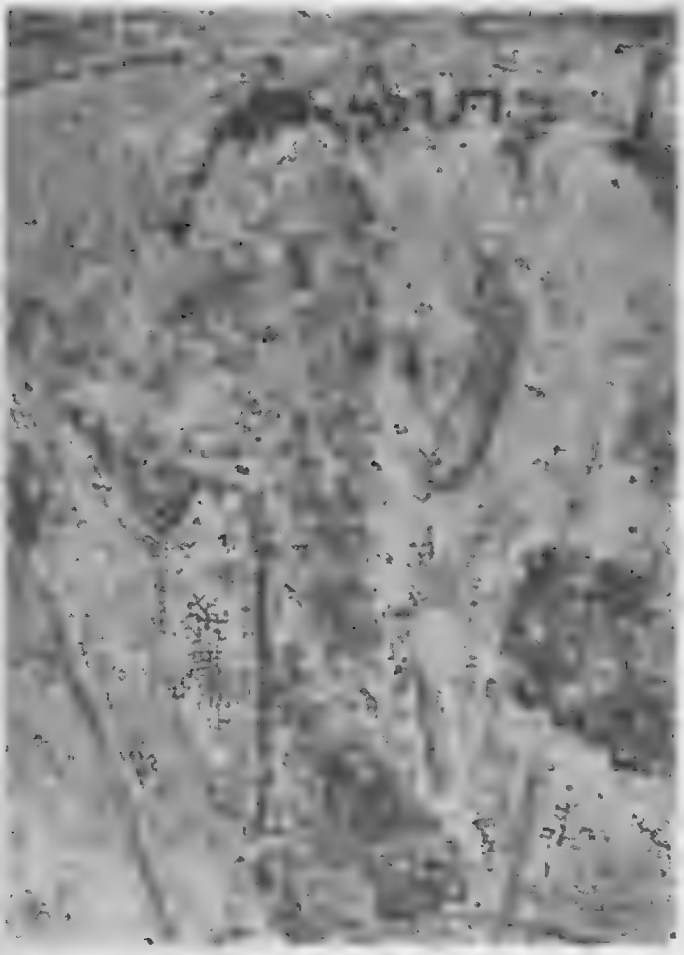
91—92. *Biserica Naşterii din Betleem. Fragmente de mozaic din navă.*

4. Malin, Iordania, Anexa de nord a bisericii. Mozaic pavimentar

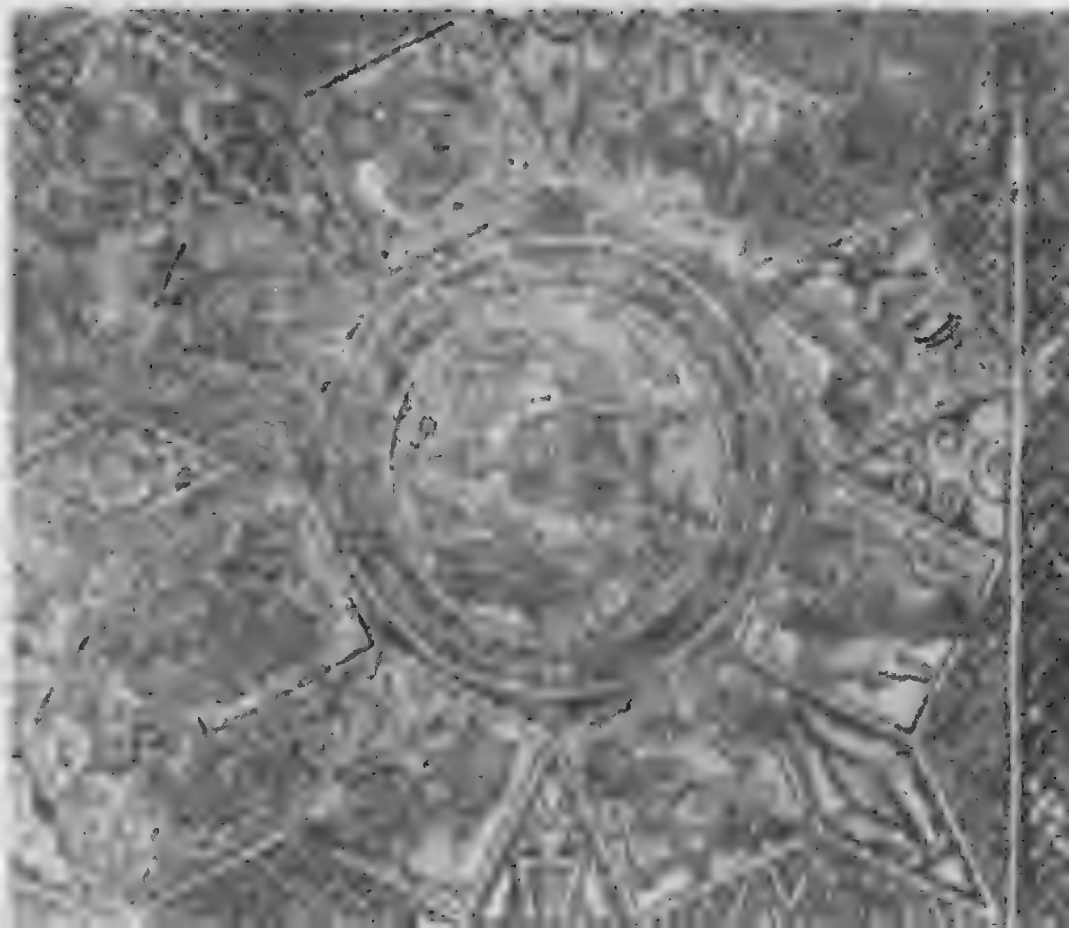


5. Madaba, Iordania. Mozaic pavimentar. Acuarelă după *Rev. Bibl.* 1938.

96—97. *Sinagoga din Beth-Alpha.* Mozaic pavimentar mutilat. *Semnele zodiacului, Leul și* ***Fecioara.***



98—99. *Beit Jibrin. Două mozaicuri pavimentare mutilate.*



100. *Muntele Nebo, Iordania. Capela lui Theotokos.*

101. *Muntele Nebo, Iordania, Baptisteriu.* Mozaic pavimentar

102. *Muntele Nebo, Iordania. Baptisteriu.* Detaliu din il. 101.

103. *Madaba. Mozaic pavimentar.*

104—105. *Marea Moschee din Damasc Mozaicuri omayyade din porticul curții.*

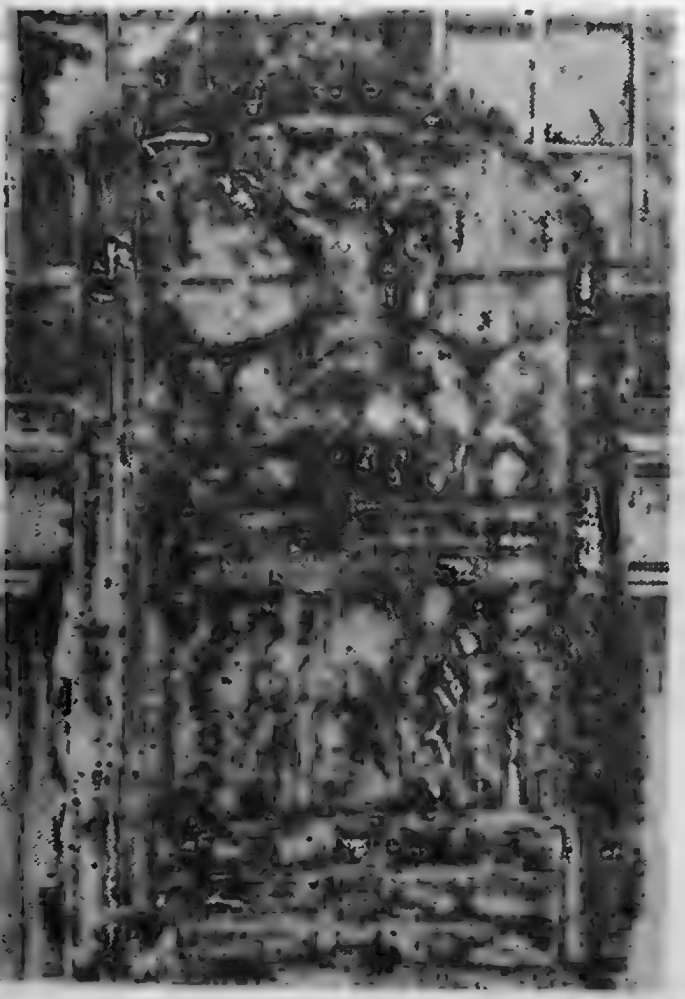
5—107. *Khirbet el-Mafjar, Iordania. Palat omayyad. Mo-*
ic pavimentar si stucatura unui soclu dintr-o sala de baie.

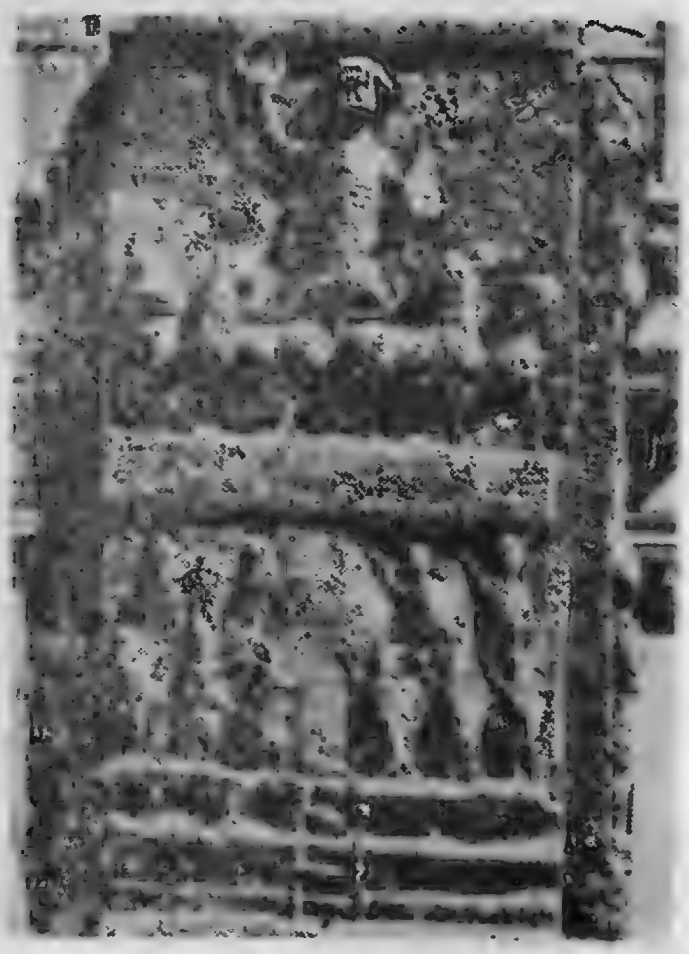
108—109. *Baouit, Egipt. Fresce din capela XXXVII.*

110. *Kusejr'Amra. Băi omayyade. Frescă pe o boltă.*

111. *Qasr el-Heir. Castel omayyad. Frescă pe sol.*

112—115. *Monu*
mentul vizitiulu
Porphyr. Muzeu
arheologic di
Istanbul





116. *Sfînta Sofia din Istanbul. Mozaicul lui Theotokos din absidă.*

117. *Sfînta Sofia din Istanbul. Mozaic de pe arcul din fața absidei : înger* (detaliu).

118. *Biserica Adormirii din Niceea* (distrusă). *Mozaicul lui Theotokos din absida.*

19. *Sfinta Sofia din Istanbul. Timpanul de deasupra porții imperiale.*

20. *Sfinta Sofia din Istanbul.* Christos, detaliu din il. 119.

121. *Sfinta Sofia din Tesalonic.* Cupolă. *Christos din Înălţarea.*

22. *Sfînta Sofia din Tesalonic. Theotokos cu Pruncul în* ***absidă.***

123. Detaliu din il. 122.

124. *Sfinta Sofia din Tesalonic*, Mozaic din cupolă: *Christos din Înălțarea.*

125. *Sfînta Sofia din Tesalonic.* Mozaic din cupolă : *Fecioara din Înălțarea.*

126. *Sfînta Sofia din Tesalonic.* Mozaic din cupolă : *înger din Înălțarea.*

127. *Sfinta Sofia din Tesalonic.* Mozaic din cupolă : *înge*
din Înălțarea.

28. *Sfinta Sofia din Tesalonic.* Mozaic din cupola : *Sfintul Petru.*

129. *Sfînta Sofia din Tesalonic.* Mozaic din cupolă : *un apostol.*

130. *Sfînta Sofia din Tesalonic.* Mozaic din cupolă : *un apostol.*

131. *Sfinta Sofia din Tesalonic*, Mozaic din cupolă : *un apostol*

132. *Sfînta Sofia din Tesalonic.* Mozaic din cupolă: *un apostol.*

133. *Sfînta Sofia din Tesalonic.* Mozaic din cupolă : *un apostol.*

134. *Sfînta Sofia din Tesalonic.* Mozaic din cupolă : ***un înger.***

135. *Sfînta Sofia din Tesalonic.* Mozaic din cupola : ***un înger***

136. *Parenzo. Înger din absidă.*

137. *Arhanghel.* Muzeul Bardini din Fiesole.

138. *Împărăteasa Theodora ca sfîntă. Menologul lui Vasilie al II-lea.*

139. *Sfîntul Nichita. Menologul lui Vasile al II-lea.*

140. *Sfîntul Ștefan cel Nou. Psaltire din 1066.* Londra, British Museum, add. 19352, f. 117.

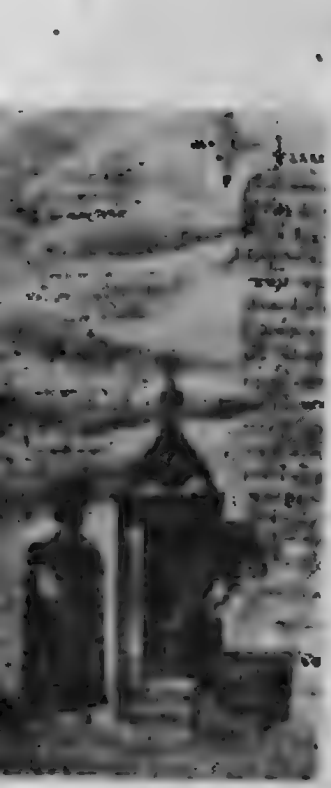
141. *Celebrarea triumfului Ortodoxiei. Evangheliarul Athos Dionysiou 587, f. 43*

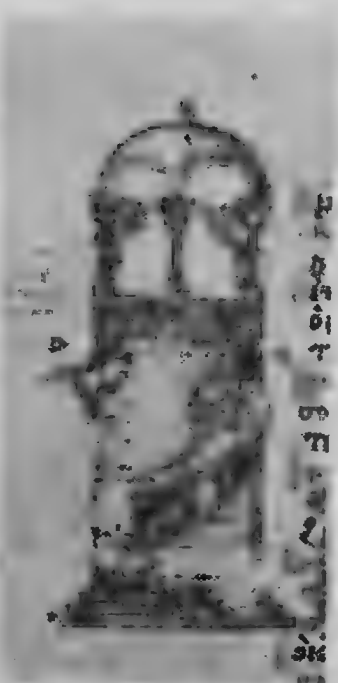
142. *Distrugerea icoanelor din ordin imperial.* După Ioan Skylitzes, *ms. Madrid, f. 66.*

143. *Psaltirea Hludov, f. 67v. Iudeii îi corup pe paznicii mormîntului lui Christos. Un episcop simoniac hirotonește preoți.*

144. *Psaltirea Hludov, f. 67. Răstignirea și iconoclaști acoperind cu var o icoană a lui Christos.*

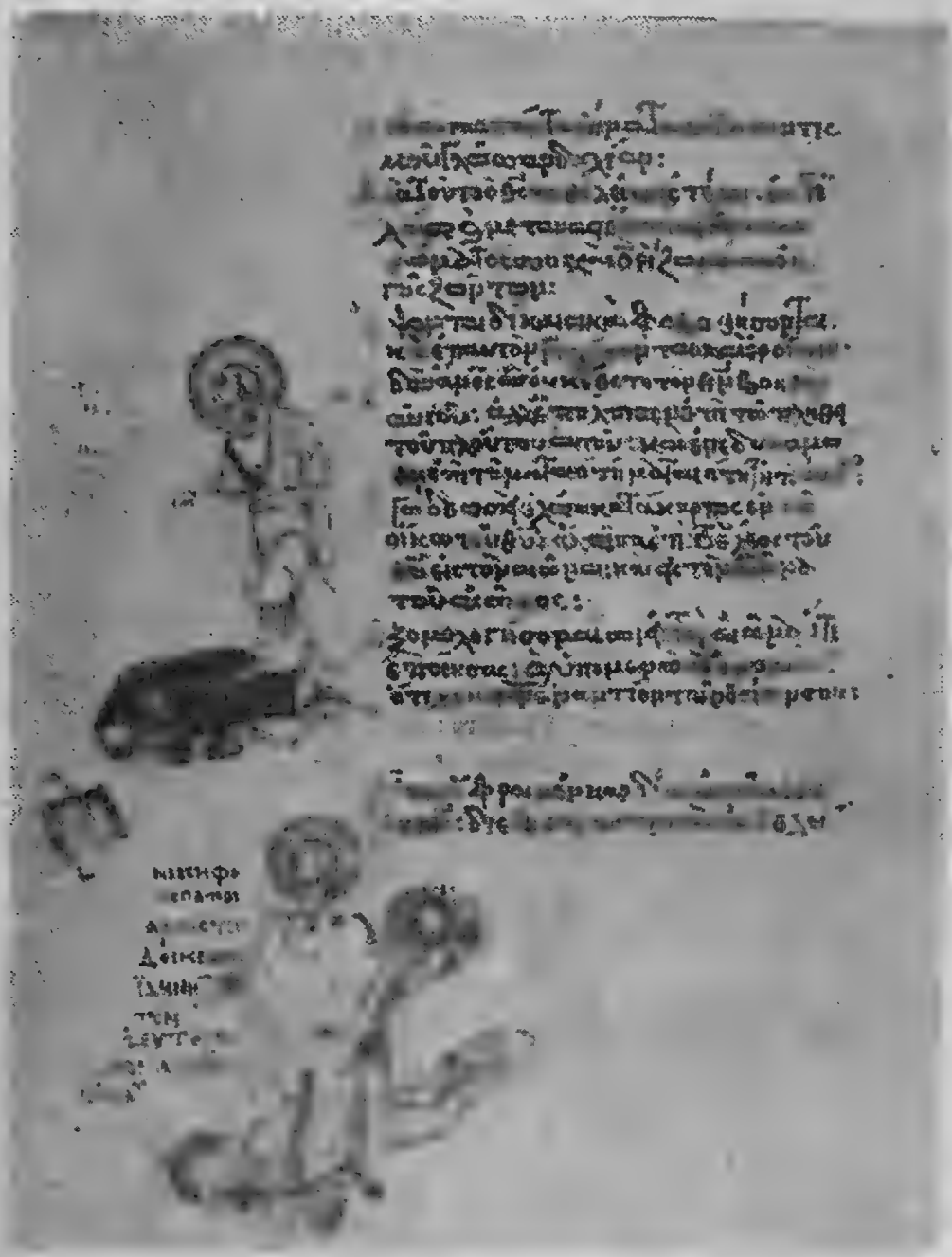
145. *Psaltirea Hludov, f. 64. Imaginea lui Theotokos.*
146. *Psaltirea Hludov, f. 79. Imaginea lui Theotokos.*



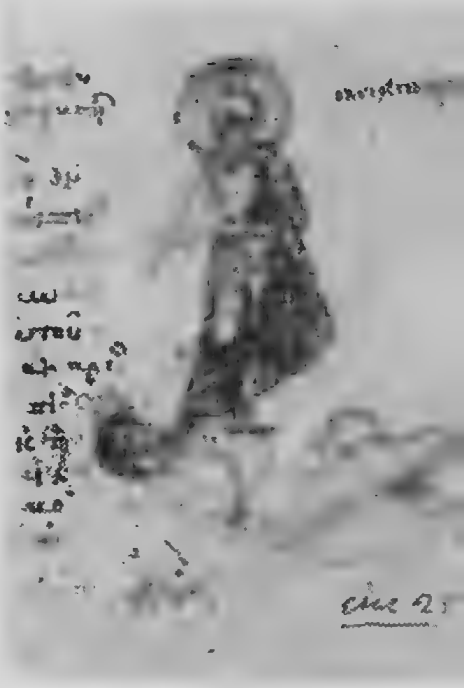


147. *Psaltirea Athos. Pantocrator 61, f. 24v. Invierea.*
148. *Psaltirea Hludov, f. 86v. Imaginea lui Theotokos.*
149. *Psaltirea Hludov, f. 9v. Invierea.*

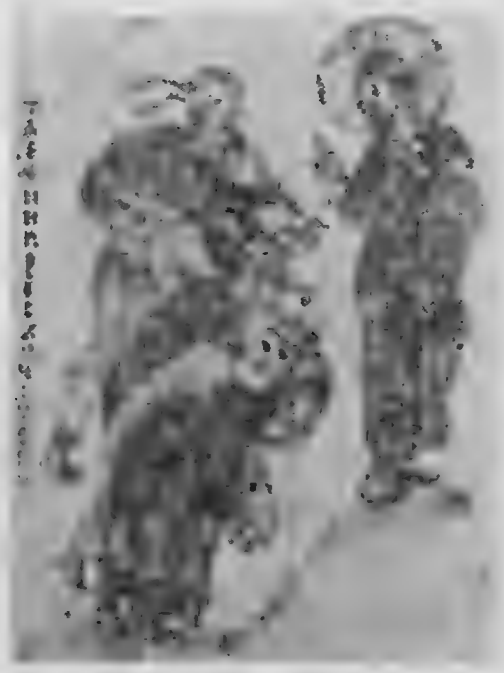
150. *Psaltirea Hludov, f. 51v. Sfintul Petru triumfă asupra lui Simon Magul; patriarhul Nichifor triumfă asupra patriarhului iconoclast.*



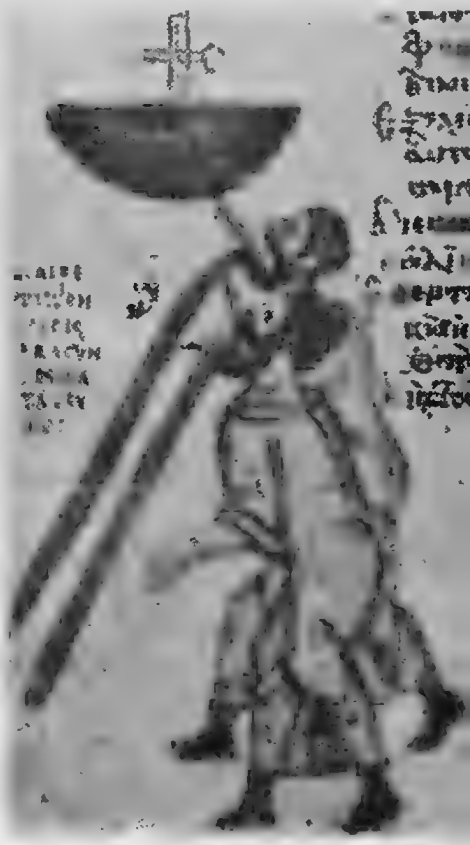
151. *Psaltirea Hluaov. Spălarea picioarelor.*



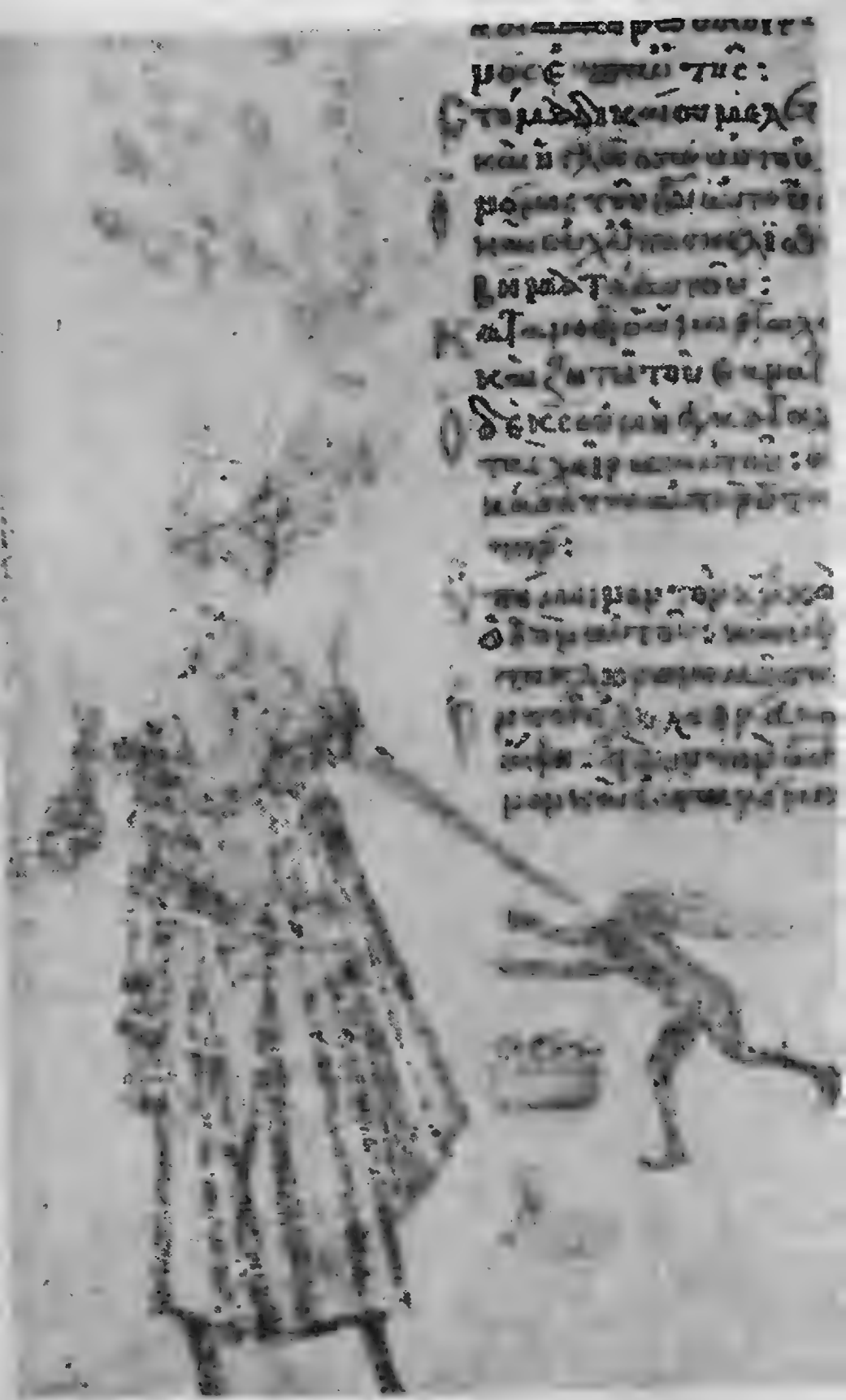
152. *Psaltirea Athos, Pantocrator 61. Sfîntul Petru triumfă asupra lui Simon Magul.*



153. *Psaltirea Hludov. Christos primește omagiul principilor tuturor popoarelor.*

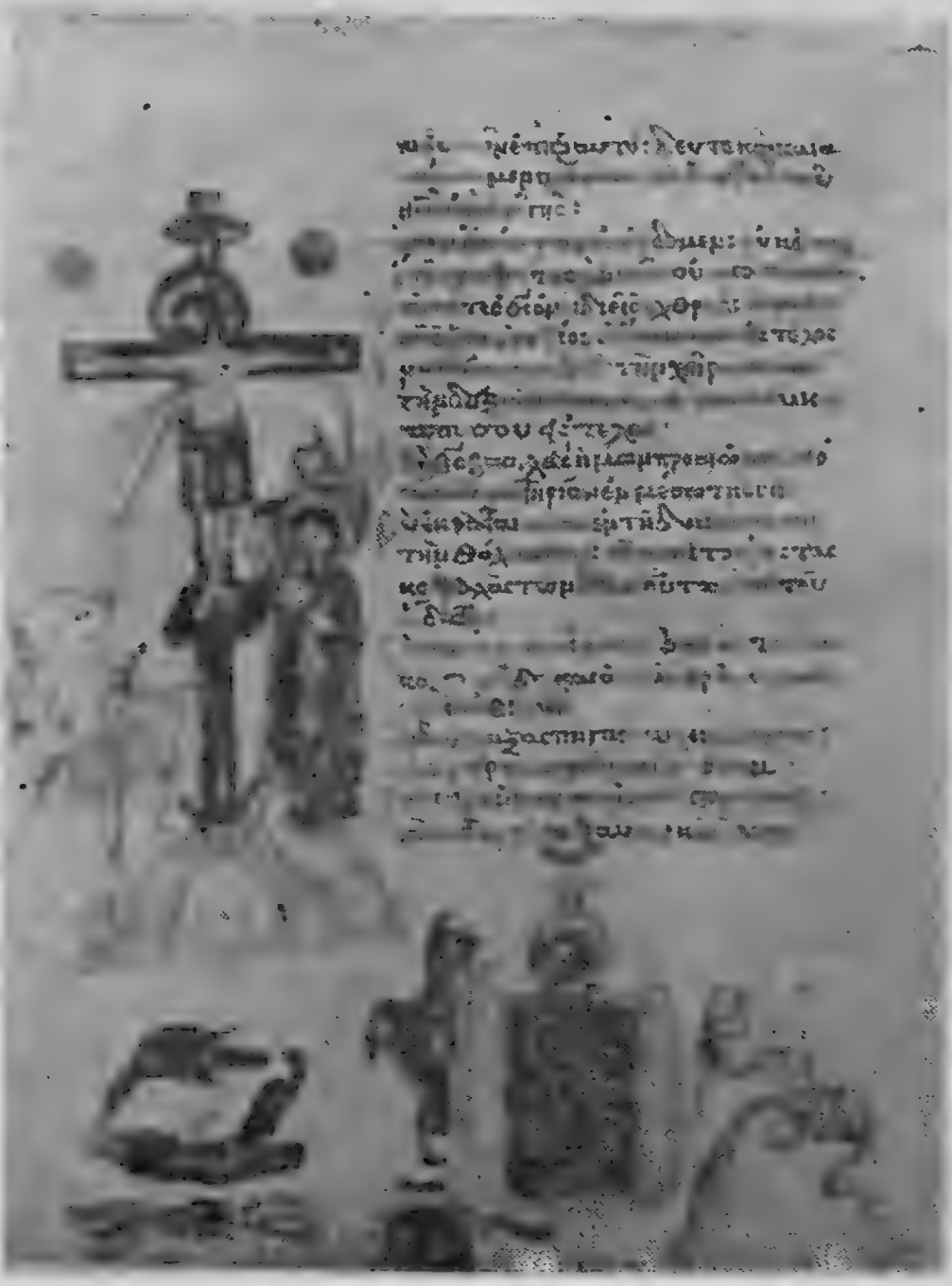


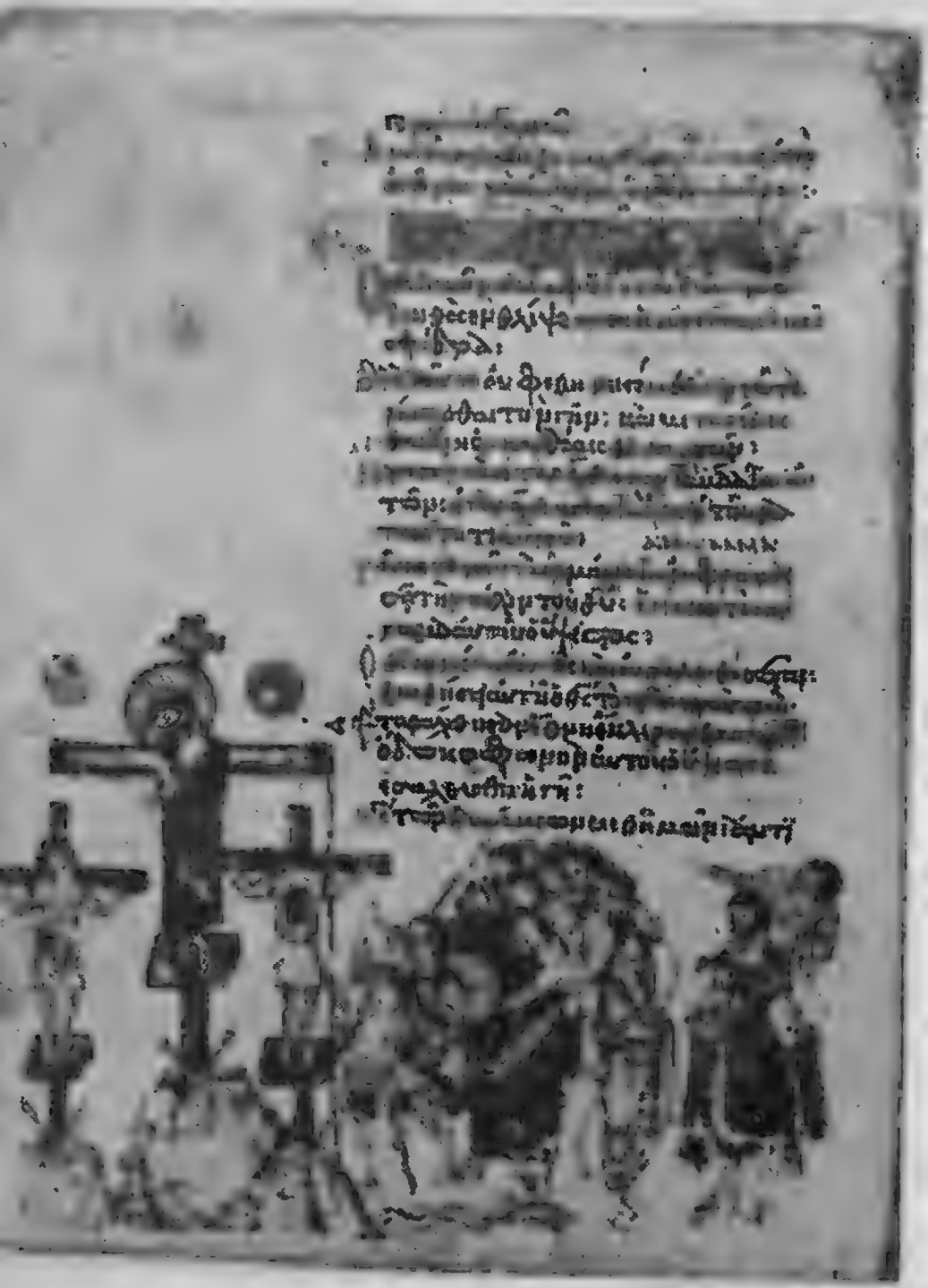
154. *Psaltirea Hludov, f. 70v. Eretici care vorbesc împotriva lui Dumnezeu.*



155. *Psaltirea Hludov, f. 35v. Patriarhul iconoclast Iannis și un diavol.*

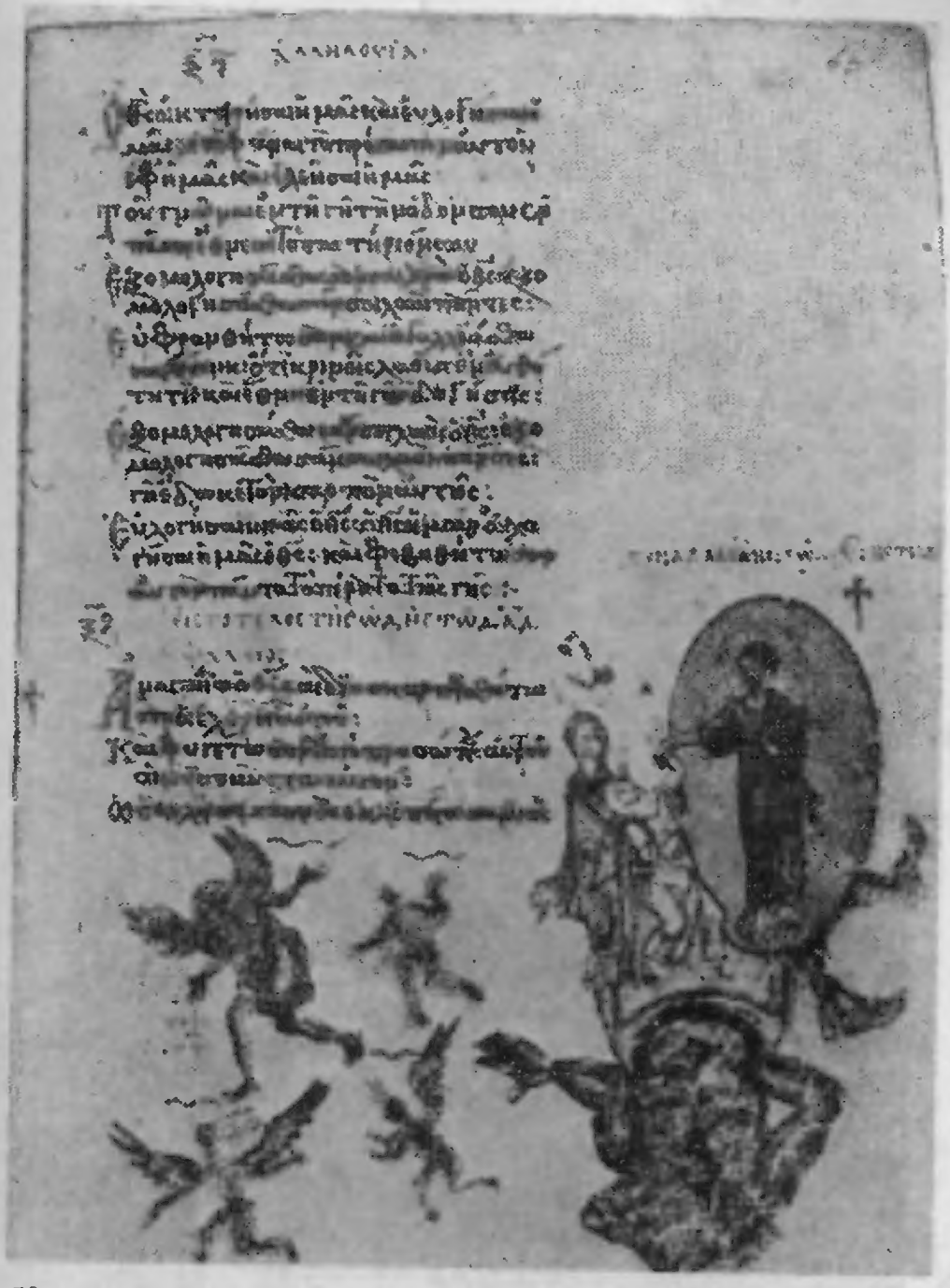
156. *Psaltirea Hludov, f. 72v. Moartea pe cruce şi mîntuirea.*





57. *Psaltirea Hludov, f. 45. Moartea pe cruce şi vedenia lui Dionisie Areopagitul.*

158. *Psaltirea Hludov, f. 97v. Sfîntul Petru în închisoare și theofania Sfîntului Eustatie.*



159. *Psaltirea Hludov, f. 63. Coborînd la iad, Christos învinge Hadesul şi pe demoni şi îi salvează pe protopărinţi.*

160. *Sacra Parallela*, Biblioteca Națională din Paris, ms gr. 923. *O theofanie.*

Biblioteca de artă

523

Arte și civilizații

iconoclasmul bizantin

Dosarul arheologic al iconoclasmului bizantin întocmit de André Grabar reprezintă unul din textele fundamentale, nu numai ale bizantinologiei contemporane, dar și, în general, ale istoriei culturii tradiționale a răsăritului european.

Mai întîi pentru că, în urma unui uriaș efort de investigație [...], autorul a reușit să ofere o imagine coerentă, nuanțată și convingătoare asupra unui secol bizantin considerat, indeobște, ca absent din orizontul creației artistice și chiar ostil oricărei elaborări figurative.

Știm acum, datorită cărții lui André Grabar, că, departe de a fi o ruptură, un veac fără imagini (726-843), iconoclasmul și-a creat propriile semne și simboluri sensibile în cadrul unui program unitar dirijat de curtea imperială din Constantinopol și slujit, atît cît putem să ne dăm seama, de artiști competenți. Iconoclasmul a dat naștere unei **arte profane**, continuatoare a tehnicilor și tematicii elenistice, unei arte menite pe de o parte să decoreze, în sensul propriu al termenului, edificiile de cult și aulice, iar pe de alta să exprime coeziunea statului bizantin în jurul basileului.

DANIEL BARBU

Lei 80

ISBN 973-33-0099-3